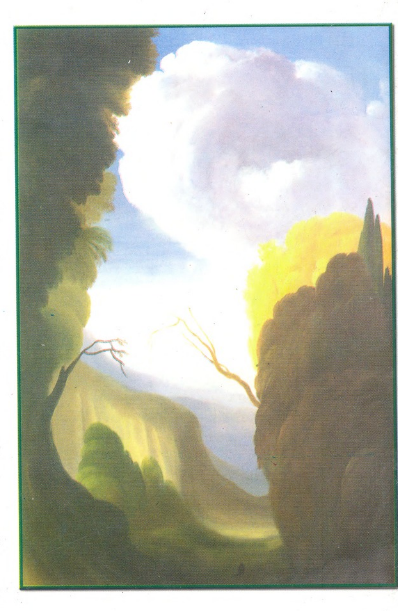
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البنداري



- كلستان أو حديقة الورد.
- الاستدارة في البيان العربي.
- الرمزية في الرواية الفلسطينية.
- رومانسية الشعر الأذري.
- شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة.
- مونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان.
- ترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية.
- شعر المولدين شاهداً لغوياً.
- مسرح الصورة ولغة الجسد.



رابطة الأدب الحديث

الجزء الثلاثون سبتمبر ٢٠٠٥

قواعـد النشـر بالإصدار

● يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري
رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة
ت: ٣٩٢٤٦٩٥٠

لوحة الغلاف
للفنان الايطالى : أوبالدوبارتولينى

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

ص.ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

رقم الإيداع	٢٠٠٥/٥٤٣٧

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د السعيد الورقي	د. أمل الأنور
أ.د صلاح بكر	المستشار الإعلامي: أحمد فتحي عامر
أ.د عزيزة السيد	د. نعيم عطية
أ.د على على صبح	د. طبيب. رباب عزقول
أ.د على طلب	د. محمد رياض العشيري
أ.د علية الجنزوري	د. نادية عبد اللطيف
أ.د وفاء إبراهيم	د. فهمي حرب
أ.د نادية يوسف	د. يحيى فرغل
أ.د محمد مصطفى سلام	د. أحمد عبد التواب
د. طبيب. أنس عزقول	د. كاميليا صبحي

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢- ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة ت:٣٩١٤٣٢٧

الجزء الثلاثون سبتمبر ٢٠٠٥

مستشارو الجزء الثلاثين

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. أحمد يوسف
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د رضا رجب
- أ.د. شفيع السيد
- أ.د صبري إبراهيم السيد
- أ.د. عادل عمر عفيفي
- أ.د عبد الحكيم حسان
- أ.د عزيزة السيد
- أ.د. عصام بهي
- أ.د. علي أبو المكارم
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد الحميد سالم
- أ.د. محمد عبد المطلب
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
- أ.د. نادية عبد المجيد
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومي

المحتويـــــات		الصفحة
افتتاحية الجزء الثلاثين	د. حســن البنــداري	٧
• المادة العربية :		
– كلستان أو حديقة الورد من التراث الفارسي.	د. محمد عبد المنعم خفاجي	١١
– الاستدارة في البيان العربي.	د. أحمد النجار	١٧
– الرمزية في الرواية الفلسطينية	د. نصر محمد عباس	١٠٧
– رومانسية الشعر الأذري	د. فاطمة الزهراء الموافي	١٤١
– شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة	د. عبد المرضي زكريا	١٨٣
– مونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان.	د. فاطمة يوسف	٢٢١
– ترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية.	د. محمد السلطان	٢٦٣
– شعر المولدين شاهداً لغوياً .	د. يحيي فرغل عبد المحسن	٣١١
– مسرح الصورة ولغة الجسد.	د. مصطفى حشيش	٣٥٧

• المادة غير العربية:

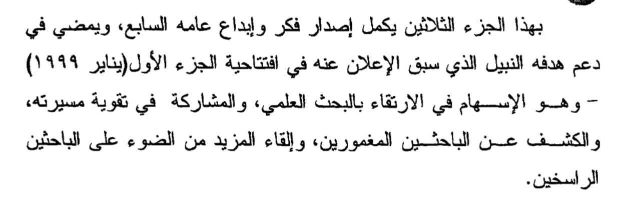
- **L'interculturel dans le message onomastique: Topenymie et anthroponymie d'après Désert de J.M.G. Le Clézio. Dr/ Hala Sayed Ibrahim** 1

– التـــبادل بـــين الثقافات والحضارات في مجال الأسماء في ضوء قصة (صحراء) لجون ماري جوستاف لوكليزيو للدكتورة/ هالة سيد إبراهيم عثمان

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الثلاثين (سبتمبر ٢٠٠٥)

د. حسن البنداري



بهذا الجزء الثلاثين يكمل إصدار فكر وإبداع عامه السابع، ويمضي في دعم هدفه النبيل الذي سبق الإعلان عنه في افتتاحية الجزء الأول(يناير ١٩٩٩) – وهو الإسهام في الارتقاء بالبحث العلمي، والمشاركة في تقوية مسيرته، والكشف عن الباحثين المغمورين، وإلقاء المزيد من الضوء على الباحثين الراسخين.

يحتوي هذا الجزء الثلاثون على عشرة بحوث، منها تسعة بالعربية، وبحث بالفرنسية. أما البحوث العربية فهي: كلستان أو حديقة الورد من التراث الفارسي للسعدي الشيرازي للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والاستدارة في البيان العربي للدكتور أحمد النجار، والرمزية في الرواية الفلسطينية للدكتورة نصر محمد عباس، وورومانسية الشعر الأذري وإنسانيته للدكتورة فاطمة الزهراء الموافي، وشعر الدكتور مانع سعيد العتيبة للدكتور عبد المرضي زكريا، ومونولوج الغضب في مسرح ميخائيل رومان للدكتورة فاطمة يوسف، وترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية في شعر انتفاضة الأقصى للدكتور محمد فؤاد ديب السلطان، وشعر المولدين شاهداً لغوياً للدكتور يحيي فرغل عبد المحسن ومسرح الصورة ولغة الجسد للدكتور مصطفى حشيش.

وأما البحث الفرنسي فهو: التبادل بين الثقافات والحضارات في مجال الأسماء في ضوء قصة (صحراء) لجون ماري جوستاف لوكليزيو للدكتورة هالة سيد إبراهيم عثمان.

والله تعالى وليّ التوفيق.

المادة العربية

* البحث

*المقال النقدى

كلستان أو حديقة الورد
من التراث الفارسي
للسعد الشيرازي
((٥٩٥-٦٩٠ هـ/ ١١٩٩- ١٢٩١م))

د/ محمد عبد المنعم خفاجى(*)

-١-

اكـــتب هنا عن كلستان، أي حديقة الورد، للسعدي الشيرازي وما أكثر ما تحدث المفكرون عن السعدي ومكانته في الفكر الإيراني والعالمي.

وكلســـتان، أو حديقـــة الـــورد، أو جنة الورد، أشهر كتب التراث الفارســـي، وأكثرها تداولا حتى اليوم، وقد طبع عشرات الطبعات، وترجم إلى سائر اللغات الحية في الشرق والغرب حيث ظهرت أول ترجمة له في أوربـــا بالفرنسية عام ١٦٣٤م، ثم ظهرت ترجمة لاتينية له عام ١٦٥١م، وتـــرجمة هولندية في نفس العام، وترجمة إنجليزية عام ١٧٧٤م، وأخرى روسية عام ١٨٨٢م.

وأول تـــرجمة عـــربية للكـــتاب كانت ترجمة سقيمة صدرت علم ١٩٢١م للخـــواجا جبـــرائيل بـــن يوسف، وترجمة د/ محمد هنداوي، كما تـــرجمه الدكـــتور أمين عبد المجيد بدوي أستاذ الأدب الفارسي في جامعة القاهرة سابقا، ونشر في طبعة جيدة بعنوان "جنة الورد" وهو من منشورات المركز العربي للصحافة في القاهرة.

(*) أستاذ الأدب العربي بجامعة الأزهر.

-٢-

وشـــهرة الكـــتاب تـــرفعه إلـــى مصاف التراث العالمي، والأدب الإنساني الرفيع، وهو مثل آثار شكسبير في عالميتها، وأدباء الفرس يعدونه آية في البلاغة والفصاحة، ويتخذونه مصدرا أدبيا وأخلاقيا، وهو في لغتهم الأصـــلية حكايـــات وقصص منثورة، وبعضها منظوم، وفي ثناياها شعر عربـــي وفارســـي، وقد قصد السعدي منه غرضين: الأول أدبي تعليمي، والثانـــي: أخلاقي عملي، في أسلوب قصصي بليغ، وكما يقول السعدي في أســـلوبه: إنـــه ينفع المتكلمين، ويزيد بلاغة المترسلين، ويراه الإيرانيون الـــنموذج الرفيع للأسلوب الأدبي، ويعتمدون عليه في التربية والتعليم لما حواه من حكم ومثل أخلاقية عالية وهو عندهم أقوم كتب التربية بالقصص. ويماثله قصص لافونتين، وقصص شوقي في "أسواق الذهب".

ألـــف الســـعدي- ابن شيراز- الكتاب عام ٦٥٦هـــ-١٢٥٨م عام سقوط بغداد في قبضة التتار بعد أن طاف في بلاد الدنيا، وخالط الناس من شتى الطبقات، وذاق من الأيام حلوها ومرها، والسعدي فيه داعية إصلاح، ويتجاوز في بعض المواقف أفق الوطنية والقومية إلى آفاق إنسانية فسيحة.

-٣-

والســـعدي من أشهر الأدباء والشعراء الفرس، وقد عاش ما يقرب من مائة عام، مات والده وهو في الثانية عشرة من عمره، وتلقى ثقافته في الـــدين والتصوف والأدب والشعر في شيراز، وجاب البلاد، وكانت بغداد أولـــى مقاصـــده، حيث أتم في المدرسة النظامية دراسته، والتقى فيها قبل نكبـــتها بعلمـــاء بغـــداد وأدبائهـــا، وتأثر بأستاذين جليلين له هما: شهاب السهروردي، الصوفي وأبو فرج الجوزي.

وبعـــد نكـــبة دار الســـلام طاف بالعالم الإسلامي عن طريق بلخ وغـــزنه والبـــنجاب، فـــزار كجـــرات ودهلي، حيث التقى بالأمير خسرو

الشاعر، وهناك تعلم الهندوستانية والأوردية، ثم رحل على اليمن والحبشة والحجـــاز، حيث أدى فريضة الحج، وذهب إلى الشام، واستمع إليه الناس فـــي المســـجد الأمـــوي بدمشق، ونقل الماء في القدس، وساق المطايا في اســـتنبول، وعلمـــته الأيام وتجاربها أن الإنسان الكامل هو الذي يهتم بآلام الـــناس أكثـــر مما يهتم بآلام نفسه، ولذلك كان ينتقد بعض الصوفية الذين يـــتخذونه التصـــوف وسيلة للكسب والمعاش، فالمؤمن في رأيه يجب أن يوطن نفسه على أن ينفع الناس، لا أن ينتفع منهم.

وفـــي أثناء إقامة السعدي في الشام أسره الصليبيون في طرابلس وبعـــد أن فك أسره ذهب إلى حلب، فمصر وشمال أفريقيا وبلاد المغرب، كما طوف في بلاد آسيا الصغرى، والتقى في (قونية) بجلال الدين الرومي (٦٠٤-٦٧٢هـــــ- ١٢٠٨-١٢٧٣م) ثم رجع إلى شيراز حيث عكف في موطنه على التأليف ونظم الشعر وكتابة الرسائل والتأملات الصوفية.

-٤-

وللســـعدي ديوانان ترجما إلى العديد من اللغات، وهما: الجولتان والبســـتان، الذي ترجمه د/ هنداوي، والديوان الأخير ترجمة د/ الشواربي بعنوان (أغاني شيراز).

وشعر السعدي من الشعر التهذيبي الأخلاقي، ويذكر أفكار عصره الفلسفية والدينية، وفيه من الحكم والأمثال السائدة في أيامه الكثير.

وعن السعدي ظهرت دراسات عديدة: للدكتور عبد الوهاب عزام، وللشـــاعر السوري محمد الفراني، ومحمد موسى هنداوي الذي أطلق على الســـعدي لقـــب (شـــاعر الإنسانية) وللدكتور إبراهيم الشواربي، وللدكتور إحسان عباس.

وتحـــتوي مكتبات استنبول والهند نسخا خطية من كلستان السعدي نسخت في زمن يعاصره حياة السعدي نفسه.

-٥-

وكتاب (كلستان) حكايات أخلاقية روحية صيغت في أسلوب نثري مسجوع، تتخلله أبيات وقطع شعرية وبعض أبيات عربية، والكتاب بعد المقدمة في ثمانية أبواب:

الأول: في سير الملوك.

والثاني: في أخلاق الدراويش.

والثالث: في فضيلة القناعة.

والرابع: في فوائد الصمت.

والخامس: في العشق والشباب.

والسادس: في الضعف والشيخوخة.

والسابع: في تأثير التربية.

والثامن: في آداب الصحبة.

-٦-

ويقول السعدي في سبب تأليفه الكتاب: (ذات ليلة كنت أتأمل الأيام الخالية، وآسف على العمر السالف، وأثقب حجر درة القلب بماس الدمع). وبعد تأملي هذا المعنى رأيت المصلحة أن أجلس في مجلس العزلة وألم ذيلي من الصحبة، وأغسل الدفتر من لغو الأحاديث، حتى دخل صديق كان في الهودج أنيسي، وبالحجرة جليسي، ومهما أبدى السرور والمؤانسة لم أجبه، ولم أرفع رأسي عن ركبتي في جلسة تعبدي، فتألم، فأطلعه أحد أتباعي على جلية الأمر، قائلا: إن فلانا قد عزم على أن يعتكف بقية العمر، ويؤثر الصمت، وأنت أيضا إن استطعت فامض لطيتك، فقال: بالعزة العظيمة،

والصحبة القديمة، لا أصعد نفسا، ولا أرفع قدما، ما لم يتكلم على عادته المألوفة، وطريقته المعروفة، واتفق لي مبيت الليل في البستان مع أحد الأخلاء، فقال:ما الطريق والرأي؟ قلت: لأجل نزهة الناظرين، وفسحة الحاضرين، أستطيع أن أصنف كتاب (جنة الورد) كلستان، واتفق لي في تلك الأيام القليلة تبيض بعض فصول في حسن المعاشرة، في عبارة تنفع المتكلمين، وتزيد بلاغة المترسلين، وفي الجملة كانت لا تزال هناك بقية بقيت من ورد البستان، عندما تم كتاب (كلستان) ويكون التمام حقا إذا يلقى الرضا من حضرة الملك سعد بن أتابك الأعظم).

وفي الكتاب أثر مصر واضح في بعض فصول الكتاب، من مثل حكاية هارون الرشيد وولاية مصر، والوزير، وذو النون المصري، وعام القحط في الإسكندرية.

-٧-

وهذه إحدى قطع الكتاب القصصية الجميلة،

يقول السعدي:

كان بأحد الملوك مرض عضال، واتفقت جماعة من الأطباء اليونانيين على أنه ليس لهذا الداء دواء إلا مرارة آدمي يتصف بعدة صفات، فأمر الملك أن يطلبوه فوجدوا ابن قروي بتلك الصفة التي ذكرها الأطباء فاستدعوا أبويه وأرضوهما بنعم لا حد لها، ورأى بعض أتباعه أنه يجوز إراقة دم واحد من آحاد الرعايا من أجل سلامة الملك، فقصد الجلاد قتله، فوجه الفتى وجهه نحو السماء مبتسما وتمتم بشيء فسأله الملك: ما موضع الضحك في هذه الحالة؟ فقال الفتى لأن دلال الولد على الوالدين، والدعوة ترفع أمام القاضي، والعدل يطلب من الملك والآن قد أسلمني

أبـــواي للقـــتل بســـبب حطام الدنيا، وأفتى المفتي بقتلي، ويرى السلطان مصـــالحه فـــي هلاكـــي لا وزر لي الآن غير الله- عز وجل-؛ عند من استغيث من حولك وقوتك. عندك أنت أيضا أطلب الإنصاف من قدرتك.

فانقـــبض قلب السلطان من كلامه وجال الدمع في عينيه وقال: إن هلاكي أولى من إراقة دم بريء كهذا، وقبل رأسه وعينيه واحتضنه، وأنعم علـــيه بـــنعم لا حد لها وأطلقه، وروي أن الملك شفي في نفس الأسبوع، ومازلـــت أفكـــر في ذلك البيت الذي قاله فيال (سائس الفيل) على شاطئ النيل:

آه إن حال النملة تحت قدمك – لو تعلم- مثل حالك تحت قدم الفيل.

والقصـــة هنا رمزية تشير إلى استحالة المقاومة لجيش هولاكو المدمر المخرب.

-٨-

والســـعدي يعـــد في مقدمة الشعراء الصوفيون الذين أثروا الفكر الصـــوفي بـــروحانية آسرة، ووجد عميق، وبلاغة نادرة. وهو في مقدمة الشـــعراء الذين عبروا عن ذاتهم تعبيرا ملؤه الهيام والأشواق والوجد، في لغة أشبه بلغة الشعراء العذريين في شعرنا العربي الرفيع، يكسوها أسلوب رمزي عميق.

الاستــدارة في البيان العربي(*)

مقدمــــة :

قصدت بــهذا البحث أن أجلو معنى (الاستدارة) في الأســـلوب، وأن أوضـــح صورتـــها عند أرسطو وهو يتحدث عن تحليل العبارات في كتابه (الخطابـــة)، ويبـــين دلالاتـــها. وينهج منهجه العقلي في تقسيم (الجملة الدورية)، ويحدد أقسامها، ويوضح شروطها، وما يستحسن منها وما يستهجن، أو ما يلذ وما ينبو عنه الذوق وقد عـــرف كتاب (الخطابة) لأرسطو منذ ترجمه حنين بن اسحق المتوفى سنة ٢٩١.

وطبيعي أن النقاد العرب قد اطلعوا على منهجه في التفكير ، وطرائقه في التقسيم والتحديد منذ ذلك الحين، وإن ظلت الروح العربية تتحكم فيهم، والعقل العربي يتفتح ويستنبط ويأخذ سبيله إلى مناهج التفكير المستحدثة دون أن يكون كَلاًّ على غيره تماماً في هذا السبيل، بدليل ما مرّوا به في تقعيد العربية وتقنينها من قبل أيام الخليل، فدعوى التأثير والتأثر بالفكر الأرسطي مطلقاً تحتاج إلى مزيد من الشـــواهد والأمثـــال، دون

* أستاذ الأدب العربي، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

"التوجيه" الذي تركته أفكار المعتزلة وأقوالهم وقد عرفوا منطق أرسطو قبل أن يعـرف كتابه في الخطابة وكتابه الشعر، وأخص الخطابة التي كانت أسبق في الترجمة، ويمكن أن تكون ذات توجيه عام فيما كتبه ابن المعتز عبد البديع، وإن تكن الشواهد والأقـوال وتحديد المصطلحات تدل على أنه كان متذوقاً وفاهماً ما يقول عما خصَّه بفضل اهتمام كالاستعارة التي حظيت عنده بصدق الحديث وأوضحه فيما كان يصدر عـن طبـع الشعراء وينسج من خيوطها حلو الكلام وأخصبه دلالة على المقام، والشعر الجـاهلي حافل براوئعها، والشعر صناعة وابتكار ودربة، قبل أن يكون تقليداً وتجميداً للنمـاذج والأنماط. كما لم يلتفت الذين كتبوا في ألوان البديع منذ عهد ابن المعـتز إلى منـهج أرسطو في تحليل الجمل وبخاصة ما سمي "بالمقال الدوري" حتى عصر ابـن رشـيق، لم يلتفت قدامة بن جعفر ولا أبو هلال بعد أن عرفت أنواع البديع التي أضافرها إلى مـا دل عليه ابن المعتز، ولم يكن سبيل ابن رشيق يتجه إلى مدلول "المقال الدوري" كمـا عرف عند أرسطو، لكنه تحدث عما سمي "بالتفريع" كما فهمه من الشواهد والأمثـلة، وهو قريب من معنى "الجملة الدورية". ثم تلاه أسامة بن منقذ في محاولة لبسطه القـول فيما يمكن استنباطه من ألوان البديع حتى استكشف بمدارسة النصوص ما سمي بأسلوب (النفي والجحود) الذي تولى إبانته وجمع بينه وبين ما سمي بالتفريع العالم المصري ابن أبي الإصبع، ليدلنا على ما سمي فيما بعد (بالاستدارة) في معرض المساواة، وقال: (وهـو الذي سبقني الناس إلى استخراجه وتسميته ..) وفي هذا ما يدل على أن علماء البديـع هم الذين كانوا يجمعون النصوص ويدرسونـها ويستنبطون ألوان البديع ويسمونـها ويحددون مصطلحاتـها دون أن يتأثروا بكتاب (الخطابة)، وقد حفل الأدب العـربي بأمثلة وشواهد كثيرة "للاستدارة" بمدلولها الخاص وأقسامها وقوالبها التي سنعرض لهـا بالتفصيل والتمثيل، فكانت أسلوباً نشأ طبيعياً للتعبير المؤدي لأغراضه المختلفـة، في جمال. وإثارة، وتشويق وإثارة.

ولقد أردت بــهذا البحث أن أرد الأمر إلى ما يمكن أن يكون هو وجه الحق فيه، وأن أدفع عن علمائنا ما اتــهموا به من الغفلة أو التقصير في إدراك خصائص مثل هذا الأسلوب ومظاهر الجمال فيه، وإذا كانت (الاستدارة) يدور معناها في الآداب الراقية، وكانت مجهولة كمصطلح نقدي حديث، ووجدت – أن بعض مثقفينـــا في البلاغـــة، العربية بخاصة لا يعرفونـــها بــهذا الاصطلاح ولا يردونها إن هم عرفوا مدلولهـــا إلى أصولها العربية ـ فقد قصدت أن أعرف بها، وأدل على نماذج كثيرة منـــها تشـــرحها وتدل على مواطن الجمال فيها، وأن أبين أصولها عند اليونان والعرب. وأن أتنـــاول أقسامها وقوالبها وموضوعاتها مما استنبطه من شواهدها الكثيرة ـ وكان أعلاهـــا آي الذكر الحكيم ـ وكان الله من وراء هذا القصد وكان المستعان

(١)

مفهوم الاستدارة

من الأساليب البيانية المأثورة عن كثير من الآداب العالمية أسلوب الاستدارة أو "المقال الدوري" الذي حظي من النقاد منذ عهد أرسطو بالوقوف عنده ودراسته، لرسم حدوده، وتمييزه من الأساليب الأخرى المتداولة في بيان الأبيناء من الخطباء والكتاب والشعراء. ومن ثم وجد طريقه بالمحاكاة والإبتداع، وافتنان أصحاب البديع، عُرفت دواعيه وأصوله وأقسامه، وتشكلت صوره، وتعددت موضوعاته، وتنوع القول فيه كقالب من قوالب التعبير وشكل من أشكال التصوير.

ويمكن أن تتمثل دواعيه حين تنبسط في الذهن فكرة أو صورة، أو موقف شعوري يستغرق وقتاً ما تتداعى فيه عناصر الاستدارة، وترتبط أجزاؤها ويسترسل الفكر أو الخيال حتى يصل إلى الغاية التي يكتمل عندها ذلك المعنى القائم بالنفس أو الموقف الشعوري في صورة متكاملة العناصر. متداعية الأجزاء، ويعمل عقل الفنان وخياله، وتدفقه العاطفي وذوقه في صياغتها صياغة حية تطول حينئذ أو تقصر بحيث تجتمع تلك الوحدات وتأتلف وتتناسق في تلاحم حتى تبلغ تمامها، وقد أفضى بعضها إلى البعض، وانعطف آخرها على أولها إلى انقضاء المعنى واكتمال الصورة والموقف بهذا الشكل البياني المفصل الوثيق الذي يثير الشوق ويمتع العقل والوجدان.

١- الاستدارة عند اليونان

وقف أرسطو - الناقد الفيلسوف - وقفة طالت عند الأساليب التي كان يعبر بها الكتاب والخطباء والشعراء عن أفكارهم، وقد تتبعها في المأثور عنهم في فنون الكتابة والخطابة والشعر، ثم راح يدرسها ويفحصها ويصنفها، ويميز خصائص كل صنف ويستقصي أغراضه، ويستبين طرقه الموصلة إلى تلك الأغراض، ويضع لكل طريقة قواعدها المؤسسة لها، وشروطها التي لا تستقيم إلا بها، مع الإلمام الدقيق بالجوانب الفكرية والنفسية والصوتية الملائمة لهذه الفنون واللازمة للمنشئ والسامع والمتذوق أو المتلقي بصفة عامة. كما صنع في كتابيه الشعر والخطابة وهما عمادان للحركة النقدية من قديم، ولا يزال فكر أرسطو حتى الآن متمكناً من قلب كل ناقد وعقله وأساساً ثقافياً له على مدى تعاقب الأجيال.

ويهمنا في معنى (الاستدارة) أو (المقال الدوري) أن نقف عند (الكتاب الثالث) من الخطابة الذي عقده على (العبارة) التي تنقل بها المعاني أو تصاغ بها للناس فتؤثر في عقولهم وقلوبهم بفضل خصائص للكلمة والأسلوب، وقد فاض في تبيان هذه الخصائص، ووضع قواعد ثابتة للبلاغة في القديم التي أصبح كتاب (الخطابة) عنواناً عليها، ودليلاً إليها تثقفت به الأجيال من قديم ولا فرق بين أوربي وعربي، فالكل سواء قد علموا منه تفصيله القول في الحقيقة والمجاز والتشبيه والاستعارة، وما لأصوات الكلمات من دلالات، وما بين كلمات العبارة من علاقات، وما للمقامات والأحوال من أساليب تتراوح بين الإيجاز والإطناب والمساواة، وما يجب أن يراعي في ذلك كله من طرق الأداء، ومن صور الإلقاء وما يلزمها من حركات وإشارات... وقد فَرَّق بين

لغة الشعر ولغة النثر، وجعل للنثر حظه من الإفهام والإقناع، واشترط أن يكون الأسلوب فيه واضحاً وجميلاً، ودقيقاً ومؤثراً بصدق دلالته وزينته، وترفعه عن الابتذال، فجمال العرض عنصر لازم لتحقيق الغاية التي يقصد إليها الخطباء، كل بقدر موهبته واستعداده وذكائه ودربته حتى كأن لا أثر باد للصنعة عليه ومبلغ الجهد المبذول فيه، دون خلابة أو تمويه في مقام كشف الحقائق أو الإقناع والتأثير، وكلها من أدوات الخطيب.

وشهرة أرسطو بالغة في (الفصل بين الأنواع) ولذلك وجدناه يخص الأسلوب بالتقسيم إلى مرسل ومحكم، والمرسل "أو المقال المفصل" هو الذي لا تنقضي فصوله قبل انقضاء المعنى الذي يتكلم فيه ويحقق الغرض الذي يستوفيه بيانه، وإلا كان لا يحسن السكوت عليه، ولا تتم به الإفادة والبلاغ من أجل أنه قصّر دون تمام المعنى وكان غير لذيذ ولا مربح، فالقارئ أو السامع إنما يتشوق إلى النهاية، إذا جعل المتكلم نهاية فصول القول بحسب نهاية المعنى لم يعرض له هذا[1]. وقد مثّل بمطلع تاريخ هيرودوت.

وكما يكون الأسلوب مرسلاً يكون "مركزاً ومحكماً"، ومن هنا جرى اصطلاح (المقال النقدي) أو (الاستدارة) La période التي عرفت بأنها جملة لها بداية ونهاية ولا تكون في الوقت نفسه طويلة للغاية حتى يمكن إلقاء نظرة واحدة عليها ومن ثم حَدَّدها معجم (لاروس) بأنها الجملة المكونة أو المركبة من عدة عناصر يتحقق بمجموعها المعنى العام المعبر عنه[2].

---

(١) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٧.

(٢) معجم لاروس مادة Période.

ومضى أرسطو فقسمها إلى أنها إما أن تكون جملة دورية (بسيطة) تقوم على (مصراع) واحد. وإما أن تكون جملة ذات (مصاريع) كثيرة معطوفة أو مقسمة إلى عناصر أو أجزاء. كل جزء كامل في ذاته، ويمكن للقارئ أن يقف عند نهاية كل جزء، ويمكن أن ينطق بها كلها جملة واحدة حسبما تكون عليه من الطول والقصر والتوسط بينهما فيما عبر عنه "ابن رشد" بأن تكون الوصل في الكلام غير متراخية جداً، ولا متلاحقة، بل تكون بحيث يسهل التنفس في فصوله وأقسامه، كالحال في الكلام المعطف.. أعني أنه لا يجب أن يكون الجز الأخير منه منفرجاً أو لا متراخياً عن الجزء الأول، ولذلك كان الكلام الموصل هو قول تام منفصل يحسن التنفس أي الوقف في فصوله وأقسامه[1].

ثم نظر أرسطو في معنى تلك الجملة ذات (المصاريع) الموصلة بحروف العطف، فوجدها إما مقسمة دون أن يكون بين أقسامها تضاد أو تقابل، مثل أن يقول القائل: (أما فلان فقال كذا وكذا.. وأما فلان فعمل كذا وكذا، وكقول: سقراط في مدح أثينا: كم أدهشني أولئك الذين قرروا هذه المجتمعات الرسمية، وأولئك الذين أنشأوا هذه الألعاب الرياضية.

أو أن يكون بينها تضاد أو تقابل مثل قول القائل: "كثيراً ما يخطئ الحكماء، ويصيب الحمقى وهذا سببه وجود أمور متقابلة، وقد مثلوا له بقول القائل: أما فلان فمشتاق إلى الكسب، وأما فلان فمشتاق اللهو، لأن الاشتياق إلى الكسب لازم للفقر، والاشتياق إلى اللهو لازم للثروة[2]، وبهذا تكون الجملة الدورية أقرب إلى الحفظ

(١) تلخيص الخطابة، ص ٥٩٩.

(٢) تلخيص الخطابه، ص ٦٠١، والنقد المنهجي عند العرب، ص ٤٥ وما بعدها.

وأسرع في الفهم، وألذ في السمع، إذ سرعان ما يلتقط ويحفظ الأشياء التي تتقابل فبضدها تتميز الأشياء، كما يعين على الحفظ ما يكون بين الكلام من توازن أو أسجاع تتساوى فيه المصاريع في الطول، أو ما يكون فيه من (مضارعة) تتشابه عندها أوائل الفصول أو أواخرها.. هكذا حدد مترجموه معنى المضارعة، وإن تكن عند البلاغيين العرب تعني التقارب بين مخارج الحروف في مثل قوله تعالى: (وهم ينهون عنه وينأون عنه) ضرب من ضروب التجنيس[1].

وصناعة البيان بمراعاة هذه القيم الصوتية يجعل النثر أقرب إلى الشعر الذي يسهل حفظه لوزنه وقوافيه، وتناغم وحداته "وتفعيلاته" كما يعين على الحفظ ما يقوم بين معانيه من تطابق أو مقابلة، أو مضارعة أو مجانسة. وقد عبَّر عن مثل ذلك ابن رشد بقوله: (والكلام بهذه الصفة لذيذ، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها إلى حيال بعض، ذلك أنها تعلم من وجهين: بذاتها، وبزيادة، اعني بمقايستها إلى الضد، وفي ذلك أيضاً بجهة ما استدلال على الشيء. فهي بهذه الجهة تشبه الاستدلال على الدعوى[2].

ويتصل كلام أرسطو عن الاهتمام بالجانب الموسيقي والتوازن الذي يتم في تأليف الكلام بمراعاة ما تكون عليه "الفصول" أو "المعاطف" من اختلاف في الطول والقصر وسمى هذا "المتدافع" الذي لا تكون أجزاؤه متساوية، بل يكون بعضها أطول من بعض، ولكن يكون الطوال منها والقصار في انتظام، فيحدث التناغم بينها لذلك،

(١) العمدة ٣٢٥/١.

(٢) تلخيص الخطابة، ص ٢٠٢.

وترتاح النفس إليه ويستقر في الأذهان، ويبلغ مداه من التأثير مثلما يحمده علماء "البديع" في العربية، تحرّاه كتاب الرسائل والمقامات ومحترفو بدائع البديع، فاشترطوا أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى كما نجده في سجع القاضي الفاضل.

وقد اشترطوا في (الجملة الدورية) ألا تكون مفرطة في الطول أو القصر. فأرسطو يقول: إن المصراع يجب أن يكون له بداية ونهاية وأن يكون ذا قدر معتدل[١]،

وبهذا البيان نكون قد وقفنا على معنى (الاستدارة) على نحو ما تضمنه كتاب "الخطابة" وترجمها مترجموه، وفهموها عنه، وقد ضحت حقيقتها ورسمت حدودها وفصّلت أقسامها وشروطها ومحسناتها بعد أن استقرئت أمثلتها وشواهدها في فنون القول القديمة، وبخاصة خطابة الخطباء، وقد اشترك معناها البلاغي وأصول لمعاني الأخرى التي دلت عليها مادة Période مثل "المدة التي يستغرقها دوران القمر حول كوكب سيار" ومثل "الفترة الزمنية التي تستغرقها أحداث تاريخية أو حقبة تاريخية" ومثل "النهاية والخاتمة" واللغة المنمقة بالمحسنات البديعية[٢] إلخ.

* * * * *

(١) ترجمة الخطابة للدكتور عبد الرحمن بدوي، ص ٢٠٨.

(٢) انظر معجم لاروس Période.

٢- الاستدارة في البيان العربي

عرف الأدب العربي (الاستدارة) قبل أن تكون مصطلحاً في البلاغة على ذلك الأسلوب البياني المشوق، على غرار ما حدده أرسطو في تعريفه للمقال الدوري، دون أن يتأثروا به، مستلهمين فطرهم النقية الكاشفة عن أصالة ما صدر عنهم من فنون القول. مستوعبين أقسامها وشروطها المرعية في الشواهد والأمثال المأثورة منذ العصر الجاهلي حتى اليوم فيما تتبعنا آثارهم في الشعر والنثر، معبرين عن شتى المعاني والصور والأغراض قاصدين إلى التجديد الفني بتلك الصياغة لإشباع ميولهم، في الوصف خاصة، إذ كان معرضاً لرسم اللوحات الحافلة بعناصر الإثارة والطرافة وملاحظة التفاصيل الدقيقة، والمشاعر، وسائر خصائص الموصوف مما لذَّ وأمتع. كما استقام لهم منهجه فيما عرضوا له من قصص على ألسنة الطير والوحش فيما هو أشبه "بالحدث الدرامي" إن صح هذا على قدر حظوظهم من الموهبة والإبداع، وكان هذا الأسلوب وسيلة من وسائل التعبير والافتنان من أجل إثراء شعرهم في شتى الأغراض، وبخاصة المديح، إرضاء لرغبة الممدوح، وهَزّ أريحيته وإثارة نشوته حين يصوره بصورة مساوية للنهر الفياض في أوسع معاني الكرم، أو بصورة منافس للأسد في أقوى حالات البأس، وأشد مواقف الصراع، إن لم يفضله فيهما.

ومثل ذل فعلوا في سائر الموضوعات التي صيغت في هذا القالب كالغزل والرثاء والفخر، وكان طبيعياً أن يلتفت إليها علماء البديع، وهم يجمعون النصوص ويدرسون الأساليب لاستنباط خصائصها الجمالية، متأثرين بالقدماء أو مبتكرين. وقد أدرك هؤلاء العلماء وذاقوا جمال هذا اللون من ألوان التعبير، فتسابقوا إلى تسميته أو وضع مصطلح ينطبق عليه.

وكان من أبرز هؤلاء العلماء (ابن رشيق) المتوفى سنة ٤٦٣هـ فقد تناول هذا الأسلوب بالتحليل والتمثيل وأطلق عليه لفظ (التفريع)، وحدده فيما رأي بقوله: وهو من الاستطراد كالتدريج من التقسيم، وذلك أن يقصد الشاعر وصفاً مَّا، ثم يفرع منه وصفاً آخر يزيد الموصوف توكيداً. ثم ذكر من شواهده قول الكميت:

أحلامكم لسقام الجهل شافية   كما دماؤكم يَشْفَي بها الكَلِب

فوصف شيئاً، ثم فَرَّع شيئاً آخر لتشبيه شفاء هذا بشفاء هذا.

وقول ابن المعتز:

كلامه أخدع من لفظه   ووعده أكذب من طيفه

فبينا هو يصف خدع كلامه، فرع منه خدع لحظه، ويصف كذب وعده فرع كذب طيفه[1].

لكن "أسامة بن منقذ" المتوفى سنة ٥٨٤هـ، كان أقرب من هذا الأسلوب، فوقف عند "التفريع" وزاده تحديداً وقرباً من معنى (الاستدارة) بأن اتخذ له عنواناً أدل عليها هو (النفي والجحود) لتقدم حرف النفي على جملته، وقال: أعلم أن النفي قد كثر في أشعار العرب والمحدثين.. وساق له الشواهد من الشعر. مثل قول عدي بن الرقاع العاملي:

وما مُخْدِرٌ ورد يرشّح شبله   بخفّان قد أحمى جميع الموارد

كأن دماء الهاديات بنحره   صبيبُ ملاءات خضيبُ مجاسد

بأمنع منه موئلا حين تَلْفَة   إذا الحرب أبدت عن خدام الخزائد[2]

---

(١) العمدة ٤٢/٢ وقد مثل للتدريج من التقسيم بقول زهير المشهور:

يطعنهم ما ارتموا، حتى إذا اطعنوا   ضارب، حتى إذا ما ضارها اعتنقا

(٢) البديع في الشعر ونقده، ص ١٢٣، يرشح شبله: يقويه على المشي مع أمه أو معه - المجاسد: الزعفوان - الخدم: الخلاخيل.

ثم جاء الشيخ "زكي الدين بن أبي الإصبع المصري" المتوفى سنة ٦٥٤هـ، وشرح هذا النوع كما لم يشرحه السابقون عليه، فقال: والنوع الآخر من التفريع، وهو الذي تقدَّمني الناس باستخراجه وتسميته، إنما يتفرع منه معنى واحد من أصل واحد إما في بيت أو أبيات، وإما في جملة من الكلام أو جمل، وهو يصدِّر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي "بما" خاصة، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به، إما في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلاً يفرع منه معنى في جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب أو غير ذلك، يفهم منه (مساواة) المذكور بالاسم المنفي الموصوف كقول الأعشى:

ما روْضَةٌ من رياض الحسن معشبةٌ   غَنَّاء جاد عليها مُسْبل هَطِل

يضاحك الزهَر منها كوكب شَرِق   مُؤَزَّر بعميم النبت مُكْتَهل

يومًا بأطيب منها طيب رائحة   ولا بأحسن منها إذ دنا الأُصَلُ

وأكثر ما يقع الأصل في بيت، والتفريع في بيت آخر، إما قريباً منه، وإما بعيداً عنه، وقد يقع منه ما يكون الأصل والفرع معاً في بيت واحد كقول أبي تمام:

ما ربع مَيَّةَ معموراً يطيف به   غيلانُ أبهى ربا من ربعها الخرب

ولا الخدود وإن أدْمَيْنَ من خجل   أشهى إلى ناظري من خدها الترب

ثم ذكر أن من التفريع نوعاً غير ما سبق وهو تفريع معنى من معنى من غير تقدم نفي ولا جحود كقول ابن المعتز:

كلامه أخـــدع مـــن لفظـــه ووعـــده أكـــذب مـــن طيفـــه

وهو الذي استشهد به ابن رشيق فيما سبق، وقال عنه ابن أبي الإصبع: إنه مختص بمعاني النفي دون معاني البديع[1].

ثم تتابع أصحاب (البديعيات) – في المشرق – متسابقين غل تسجيل ألوان البديع المختلفة من بعد أن بلغ بـــها ابن أبي الإصبع مائة وخمسة وعشرين نوعاً، ومضى على أثره صفي الدين الحلي المتوفى سنة ٧٥٠هـ، ناظماً بديعيتـــه علـــى مثـــال بـــردة البوصيري، وفيها (التفريع) في قوله:

ما روضة وشّح الوسمي بُردتـــها يوما بأحسن من أثـــار سَـــعْيِهِمِ

وخلفه الشيخ عز الدين الموصلي فقال:

ما الدَّوح تفريعه بالزهر متسـق نظماً بأطيب من تعريف ذِكرهِـمِ

حتى ألف الشيخ تقي الدين أبو بكر المعروف بابن حجة الحموي بديعيته وشـرحها في كتاب (خزانة الأدب) مستوعباً الألوان البديعية حتى عصره (القرن الثامن والتاسع) ومنها التفريع الذي مثله له بقوله:

ما العود إن فاح نشراً أو شَدَا طربـــاً يوما أطيب من تفريع وَصفـــهمِ

معتمداً في شرحه على ما قال ابن أبي الإصبع، وزاد في بيان المعـــنى قولـــه: لأن حرف النفي قد نفى الأفضلية فتبقى المساواة[2]، وضـــرب لذلـــك الأمثـــال وأقـــام

---

(١) تحرير التحبير، ص ٣٧٢.

(٢) خزانة الأدب، ص ٥٠٥، طبعة دمشق.

الشواهد، وهو ما ينفي أن تكون الاستدارة في معرض المفاضلة، كما فهم حديثاً، لكنها في معرض المساواة فيما دل عليه شرح الشراح.

ومن هذا البيان عرفنا أصل ما سمي فيما بعد بالاستدارة أو المقال الدوري في وجه من الوجوه، الدال عليه هذا التفريع أو النفي والجحود.

وكما كانت "الجملة الدورية" عند أرسطو (بسيطة) ذات مصراع واحد، أو (مفصلة) ذات مصاريع كثيرة - كان "التفريع" بسيطاً بحيث يتم ذكر الأصل وما تفرع منه في بيت واحد، وكان منه المركب الذي يجمع بينهما في البيتين والثلاثة فأكثر، حتى لقد بلغت (استدارة) أبي ذؤيب الهذلي واحداً وعشرين بيتاً، وقد بدأها بقوله:

١- فما الراح راح الشام جاءت سَبِيَّة	لها غاية تهدي الكرام عُقابها
٢- عقار كماء النيء ليست بخمطة	ولا خَلة يكوي لشُروب شهابها
٣- تُوصَّل بالركبان حينا وتؤلف الـ	ـجوار، ويغيشها الأمان رِبَابها
٤- فما برحت في الناس حتى تبيّنت	ثقيفا بزيزاء الأشاه قبابها[1]

ومضى ينعت الخمر، ويصف رحلتها من الشام حتى بلغت ثقيفا، وحملت إلى عكاظ لتباع فيها فيربحوا بعد أن ضنوا بها وساوموا عليها، كما فعل الشماخ في وصف قوسه في قصص ساذج حلو، ويحكي أنهم ضنوا بها لجودتها وطيبها، كأنما فرجت

(١) ديوان الهذليين، ص ٧٢، طبعة دارة الكتب، سبية: مشتراه - غاية: راية كالعقاب - كماء النيء: أراد تشبيه الخمر في صفائها إحمرار بما قطر من اللحم النيء - ليست بخمطة: لم تخالط ريحا ريح الأشجار - ولاخلة: لا تؤدي شاربها - تؤلف الجوار: تجمع بين أصحابها والنازلين بهم حتى يبلغوا قصدهم - الرباب: عهد مشهور بين قبائل ضبة وتيم وعدى وثور وعكل - يريد أن أصحابها في أمان وعهد.

بالعسل وقد أفرزته النحل في مكان ندى أمين من شعاف جبال هذيل، وكانوا مشهورين باشتيار وجنيه، ومن أجل ذلك طاب للشاعر أن يستطرد إلى ذكر ما كانت الحل تأكله من كل الثمرات وأطيب الأزهار ثم تنزل إلى وسط الجبل أو أسفله، متبعاً عمل رجل يدعي (حراما) من بني خالد المشهورين في ثقيف بجني العسل وقد رأى النحل تتصعّد في قمة الجبل ثم تهبط منها، وتفرز عسلها حيث اختارت، فاعتزم أن يجنيه مهما يلق من جهد وعناء وأذى، فيشد حبله إلى وتد يدقه هناك، ومن ثم يزاول عمله في مطاردة النحل بما يثيره من دخان ليخلص إلى العسل فيشتاره، حتى يقول أبو ذؤيب في ختام (قصته):

فأطيبْ براح الشام صرفا وهذه معتقةً صهباء وهي شيابها
فما إن هما في صحفة بارقية جديد حديث نحتها واقتضابها
بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً من الليل والتفت عليك ثيابها[1]

وقد فرع قصة العسل ومشتاره من الأصل الذي بدأ به، حين شبه ريق صاحبته أسماء التي عصاه إليها قلبه سفها وطيشاً. وصدّر كلامه بالراح منفية (بما) وفرع عنه أوصافا وحكاية، حتى أخبر بأفعل التفضيل مجروراً بالباء متبوعاً بالمفضل مجروراً بمن في عرض وصفي وقصصي يمتاز بالدقة في الوصف وجمال العرض المشوق – لولا كزازة في ألفاظ هذيل – ليقول أخيراً: إن هذه الخمر بهذه الصفة، وهذا الجهد المبذول في الحصول على العسل الذي فرجت به ليست بأطيب من ريقها العذب، فهما سواء في الطيب والعذوبة على الرغم من أنها تكون قد نامت والنوم يغير رائحة الفم .. فما بالك لو كانت في يقظة وصحوة ..

(١) شيابها: مزاجها – فما إن هما : أي العسل والخمر – اقتضابها: أخذها حديثة.

ولم يكن هذا النوع من (الاستدارة) بمعناها الحديث مقصوراً على النفي والجحود، كما سماه أسامة بن منقذ، أو التفريع الذي شرحه ابن أبي الإصبع، بل اتخذت قوالب أخرى تلتئم فيها مجموعة من الأبيات، أو فقر من النثر، كأن تبدأ بالشرط وتنهي بعد عدة فواصل بالجواب، أو تبدأ بالمبتدأ وتنتهي كذلك بالخبر أو تحصر بين فصل منفي "بما" أو لا وبين الاستثناء بعد عدة "عطوف" أو فواصل، ثم ما سمي "بحسن النسق" كما مثل له أصحاب البديع بشرط أن تتحقق فيه (وحدة المعنى) العام الذي يجمع بين عناصر شتى، وهذا كله مما سنتناوله فيما بعد بالبيان والتفصيل والتمثيل.

وثمت صورة أخرى للاستدارة هي أن تكون في معرض التوكيد بالقسم، "وذلك عندما يقصد الشاعر أو المتكلم إلى تقرير معنى من المعاني أو موقف من المواقف فيلجأ إلى "الأقسام" مقرراً ما يريد بها في مجموعة من الأبيات متلاحمة الأجزاء يسلم أولها إلى آخرها في شكل دائري، يبدأ بالقسم لينتهي دائماً بتقرير المعنى أو الموقف"[1].

وكما عرفت صورة الاستدارة في معرض المساواة عند علماء البديع وسميت "بالتفريع" – عرفت تلك الصور عندهم وسميت بالتوكيد بالقسم وأدرجت تحت "باب الأقسام" عند أسامة، أو "باب القسم" عند ابن أبي الإصبع[2].

وأخيراً عرفت (الاستدارة) كمصطلح بلاغي عند الأستاذ الزيات في كتابه "دفاع عن البلاغة" وقد عرّفها بقوله:

(الاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة، وتتألف من فواصل، ترتبط بإحكام، وتتساوق في انتظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخاتمة).

---

(١) الأخطل شاعر بني أمية ص ١٥٧.

(٢) البديع، ص ١٤٠، وتحرير التحبير ص ٣٢٧.

ومضى الزيات يورد لها الشواهد من نظم الكلام ونثره مما يعد تطبيقاً لما سمي من قبل بالنفي والجحود أو التفريع عند البلاغيين القدماء أو الاستدارة مسورة بالشرط والجزاء في شعر النابغة وكلام الجاحظ.

أما النابغة فقال:

فما الفرات إذا هبَّ الرياح له ترمي غواربُه العِبرْين بالزبَد
يَمُدُّه كلُ واد مُسترعٍ لَجِبٍ بالخيزرانة بعد الأين والنَّجَد
يوما بأجود منه سيب نافلة ولا يحول عطاء اليوم دون غد

وأما الجاحظ فقال:

"فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بَيِّناً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، وكان منزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف – صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[1].

وتعريف الزيات جامع لمعنى "المقال الدوري" عند أرسطو كما هو واضح ومعنى "التفريع" كما شرحه ابن أبي الإصبع وابن حجة، وقد مَهَّد الزيات لها موضحاً دواعيها، فقال: أما إذا كانت الفكرة متشاجنة الأصول، متشابكة الفروع فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة La Période، والاستدارة صورة من صور التعبير في اللغات العليا، تحدث عنها أرسطو وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا ا لاسم[2].

ثم نعي على علمائنا السابقين أنهم لم يحفلوا بهذا النوع، ولم ينبهوا إليه في أساليب العربية على كثرة وروده في النثر والنظم، وفاته أنهم قد فطنوا إليه، واستخرجوه من

(١) دفاع عن البلاغة، ص ١١٢، ص ١١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢.

الكلام واتخذوا له أسماء وضربوا له الأمثال وذكروا الأصول والفروع الـتي وردت في قوله السابق، ثم زادوا قسيمها في معرض التوكيد.

وقد حقق الدكتور محمد محمد حسين ديوان الأعشى وشرحه، وبيَّن في مقدمتـه الأصول الفنية في شعر الأعشى ومنها وحدة المعنى والاستدارة التي عَرَّفها تعريفاً يرجع إلى أصولها عند القدماء والمحدثين وقال: "والمقصود بالاستدارة هو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نظام متسق، يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولكن المعـنى لا يتم إلا بالبيت الأخير منها".

وقد أكثر الأعشى من هذا الأسلوب في شعره وتأثر به الأخطل وهـو أسـلوب مشوق يثير السامع، ويبعثه على تتبع الكلام حتى نهايته ومداه، ثم ساق من شـواهدها في صورها المختلفة دون تعرض لها في معرض التوكيد[1]. ودون ذكر لما عرف بحسـن النسق الذي عرفه ابن أبي الإصبع بقوله: إنه من محاسن الكلام (وهو أن تأتي الكلمـات من النثر، والأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاحماً سليماً مستحسـناً، لا معيبـاً مستهجناً، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه واستقل بمعنـاه بلفظه، وإن ردفه مجاوره صارا بمنزلة البيت الواحد بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما، ونقص كمالهما. وتقسَّم معناهما، وهما ليسا كذلك، بل حالهما في كمال الحسن وتمام المعنى مع الانفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام والاجتماع)[2].

وهذا الذي ذكره ابن أبي الإصبع جد قريب من معنى الاستدارة، وقد أتى بمثـال من القرآن الكريم هو قول الله سبحانه وتعالى: (وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويـا سمـاء

---

(١) مقدمة ديوان الأعشى ص ٤٥، طبعة بيروت.

(٢) تحرير التحبير ص ٤٢٥.

أقلعي، وغيض الماء، وقضى الأمر، واستوت على الجودى وقيل بعداً للقوم الظالمين) وبيّن بقوله: فأنت ترى إتيان هذه الجمل معطوفاً بعضها على بعض بواو النسق على الترتيب الذي تقتضيه البلاغة؛ لأنه سبحانه بدأ بالأهم، إذ كان المراد إطلاق أهل السفينة من سجنها، ولا يتهيأ ذلك إلا بانحسار الماء عن الأرض، فلذلك بدأ بالأرض فأمرها بالابتلاع ثم علم – سبحانه – أن الأرض إذا ابتلعت ما عليها من الماء، ولم تُقطع مادةُ الماء تأذّى بذلك أهل السفينة عند خروجهم منها، وربما كان ينزل من السماء مُخْلِفاً لما تبتلعه الأرض فلا يحصل الانحسار، فأمر – سبحانه – السماء بالإقلاع غير أنه استدل عليها من الشعر بما لا يقع على معناها، فقد تمثل بشعر زهير في الحكمة، كقوله:

ومن يعص أطراف الزجاج فإنه	يطيع العوالي ركبت كل لَهْذَم

"فإنه نسق على هذا البيت أثنى عشر بيتا، كل بيت معطوف على ما قبله بالواو عطف تلاحكم من غير تضمين"[1].

وواضح أن لا تلاحم في أبيات الحكمة، وبخاصة إذا انفصلت عن تجربتها الدالة عليها. فأبيات الحكمة فقر متناثرة لا تناسق بينها ولا ترابط، وكل حكمة منها مستقلة بمعناها دون أن تكون جزءاً من كل يتم به المعنى العام الذي ينقضي بانقضاء الكلام.

وكذا شأن ما تمثل به (ابن حجة) من قول "ابن شرق الدين القيرواني":

جاور عليا ولا تحفل بحادثة	إذا درّعت فلا تسأل عن الأسل

سل عنه، وانطق به، وانظر إليه تجد	ملء المسامع والأفواه والمقل[2]

(١) تحرير التحبير ص ٤٢٥.

(٢) خزانة الأدب ص ٥٠٧.

معلّقاً بقوله: "فالْحظْ حسن النسق وصحة هذا التركيب فيه، واستيعاب هذا التقسيم ووضوح هذا التفسير.

ولعلك تراه معي قد جمع بين ألوان مختلفة متداخلة من البديع كحسن النسق، والتقسيم والتفسير.. وأين هذا من معنى الاستدارة التي تعتمد على وحدة المعنى أو التجربة الشعورية بين فاتحة وختام أو بداية ونهاية كإطار محبوك لمجموعة من الفواصل "كل فاصلة" تحمل جزءاً من المعنى أو دفقة من الشعور في تطور بينها وتلاحم بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الختام.

ومن تمام القول أن ما اصطلح عليه في الشعر الحر "بالتدوير" أو الدائري المغلق – كما يقولون – يرجع أصلاً إلى معنى الاستدارة الذي حددناه. وذكرنا أنواعه، وضربنا له الأمثلة في صوره المتعددة، "فالقصيدة القصيرة" أو ذات الموقف الفكري أو الشعوري الواحد يرتد فيها الآخر على الأول أو النهاية على البداية حتى إنه ليكرر المطلع في الختام، في حبكة أشبه ما تكون بمحبوك الأطراف في المصطلح البديعي غير أن هذه القصيدة القصيرة تتلاحم عناصرها وتنمو حتى ينتهي بها الشاعر إلى غاية المطاف.

وقد لا تكون كذلك حين لا يرتد الآخر على الأول ولا تتكرر فيه ألفاظه وإنما يمتد في موجات شعورية للموقف الواحد "يسهل التنفس في فصوله وأقسامه" بالوقوف عند نهاية كل دفقة حتى ينتهي الشعور عند الحد الذي يحسن السكوت عليه(١).

وعلى هذا التحديد، وتنوع الصور الذي قدمناه أقمنا هيكل الاستدارة وصنفناها بما اجتمع لدينا من شواهد وأمثلة من نوابغ الشعر وروائع النثر في القديم والجديد، وحسبنا أنها تُوِّجت بأبلغ بيان وأفصح كلام في "القرآن الكريم" مما سنذكره ونفصل القول فيه.

---

(١) انظر في ذلك كتاب (الشعر العربي المعاصر)، ص ٢٥١ وما بعدها وكتاب (بنية الشعر الجديد) ص٣٤.

(١)
الاستدارة في الشعر العربي

كانت نشأة (الاستدارة) في الشعر العربي، كما قلنا، استجابة طبيعية للمعاني التي يدعو بعضها بعضاً، فتتداخل أو تتشابك، ثم يقتضي الحال أن تبيّن وتفصّل في نظام ما يسمونه (وحدة المعنى).

كما كانت صادرة عن حركة الخيال القوي، ورغبة الشاعر في إثراء قصيدته بالصور، ثم يدعو المقام أن يجمع بين هذه ا لصور الأوزاع، ويشدها برباط يوثق بينها في إطار ما يسمونه (اللوحة).

بيد أن الاستجابة هنا وهناك كانت تختلف باختلاف تدفق سيل المعاني شدة وضعفاً، واتساع دائرة الصورة وضيقها فتطول الاستدارة أو تقصر.

وكان أن طافت بذهن الشاعر القديم فأصابها في نظمه، وعبر بها عن غرضه، واستملحها فجددها، وافتّن فيها حتى صارت وسيلة من وسائل التأثير والتشويق والإمتاع في معظم أغراض الشعر، كما كانت ميزة لتحبير القول، وجمال الصنعة، وبلوغ القصد.

ولعل عبيد بن الأبرص والمرقس الأكبر وطرفة بن العبد من أقدم الشعراء وأسبقهم إلى الأخذ بهذا الأسلوب والافتنان فيه.

فهذا عبيد يقول:

إذا كنت لم تعبأ برأي ولم تطع ... إلى اللب، أو تُرعي إلى قول مرشد
ولا تتقي ذم العشيرة كلها ... وتدفعُ عنها باللسان وباليد

وتصفح عن ذي جهلها وتحوطُها ونمنعُ عنها نخوة المتهدد
وتنزل منها بالمكان الذي به يُرى الفضلُ في الدنيا على المتحمِّد
فلست، وإن عللت نفسك بالمنى بذي سؤدد باد، ولا كَرْبَ سيد[1]

فقد أراد لمن يروم السيادة من عشيرته أن يتحلى بهذه الصفات التي جمعها وفصّل القول فيها. فإذا أخل بها أو ببعضها فما يحق له أن يفكر في السؤدد والرياسة، وإن علل نفسه بالأماني، وبدت الأبيات متلاحمة من أول ما ذكر الشرط: إذا كنت لم تعبأ إلى آخر ما ذكر الجوانب في قوله:

فلست، وإن عللت نفسك بالمنى بذي سؤدد باد، ولا كَرْبَ سيد

وأما المرقش الأكبر فقال يتغزل:

ورب أسيلة الخدين بكر منعمة لها فرع وجيدُ
وذو أُشُر شتيتُ النَّبت عذبٌ نقيُّ اللون بَراقٌ بَرودُ
لهوت بها زمانا من شبابي وزارتْها النجائبُ والقصيدُ[2]

فقد قطعت صاحبته حبل وده، وخانت عهده، فكان أن تسلىَّ عنها، وفخر لها، مستعيداً ذكريات شبابه مع أخريات غيرها.

والاستدارة هنا تبدأ بالمبتدأ (أسيلة الخدين..) وتنتهي بالخبر في البيت الأخير، وبينهما نعوت لها من سمات الجمال التي طاب له الحديث عنها.

---

(١) الديوان ص ٥٤ – معاني المفردات : ترعي: تصفي – تحوطها: تدافع عنها، وتقمع: تمنع وتقهر، المتحمد: الذي يحمد نفسه – ولا كرب: يريد قريباً من السيادة.

(٢) المنفضليات ص ٢٢٤ – ذو أشر: تحزز في الأسنان – شتيت النبت: مفرق الثنايا – برود: ذو برد.

وافتخر طرفة بالكرم إذا عَضَّ الشتاء، واحمرت السحب، وانتشرت في السماء، وإذا ما هبت الرياح الشمالية الباردة، وسقط الصقيع خلال البيوت، وحين أحست الفحول أثر ذلك كله، فأوت سباقة تطلب الدفء وقد تركت بلا راع، إذ مال إلى ناحية يتقي البرد، كما يقول طرفه:

إنا إذا ما الغيم أمسى كأنه	سماحيق تَرْب وهي حمراء حَرْجَف
وجاءت بصُرَّاد كأن صقيعه	خلال البيوت والمنازل كُرْسُف
وجاء قريع الشوْل يرقص قبلها	من الدفء، والراعي لها متحرف
نردُّ العِشار المنقيات شظيها	إلى الحي حتى يُمرع المتصيِّف[1]

لنرى أنه بدأ (الاستدارة) بقوله: "إنا إذا ما الغيم" ونظل نتتبعه متنقلاً بين مظاهر الطبيعة في الشتاء واصفاً، واقفاً عند بعضها مما يبدو في جو السماء والبيوت وحركة الإبل هاربة من البرد، والإبقاء على السمان منها لدواعي الكرم أيام الجدب. ولما أدرك طلبته من الوصف والتصوير أتى بذكر الخبر في قوله:

"نرد العشار المنقيات".. الخ وتنقضي عندئذ "فصول" تلك الاستدارة ويتم المعنى المراد.

وقد استوعب هذا الأسلوب معاني الفخر من العزة والأنفة وإباء الضيم والاستعلاء، أو القدرة على اجتياز المسالك، وركوب المهالك، أو الصبر على الحرب ولأوائها، أو الفخر لصاحبته بما كان يستمتع به في شبابه، ثم صحوة قلبه، ومقارعة

---

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر طرفة) ص ٣٥٩: سماحيق ترب: طرائق حمر في شحم الشاة شبه السماء به لقلة الريح – صُرَّاد: سحاب لا ماء فيه – كرسف: قطن – قريع الشول: فحل الإبل التي أتى عليها من حملها أو وضعها سبعة أشهر فجف لبنها وشال ضرعها – يرقص: يخب – متحرف: مائل من شدة البرد – العشار المنقيات شظيها: الإبل السمان عظام السوق – يمرع: يخصب.

الخصم ودفعه وتقويم ميله.. إلى آخر معاني الفخر الواردة في الشعر، كقول تميم بن أبي بن مقبل:

وخرقاء جرداء المسارح هَوْجَـــل ... بها لاستَدَاء الشَّعْشَعَانَات مَسْـبَحُ
يغني بها البوم الصدأ مثل ما بكـــى ... مثاكيلُ يَفْرِينَ المـــدارعَ نُــوَّحُ
كأن عساقيل الضحى في صِمَادها ... إذا ذُبْنَ ضحلُ الديمةِ المتضحضِحُ
قطعت إذا لم يستطع قسوة السُّرَي ... ولا السيرَ راعي الثُّلَّةِ المتَصَيِّـحُ[1]

وتدرك أننا أمام شاعر بدوي يفخر باختراق تلك الصحراء الموحشة الواسعة، التي يتصبب عرق الخيل عند قطعها، وكأنها تسج فيه، ثم لا نسمع إلا تزقاء البوم وصوت الهام المخيف يتردد هنا وهناك، في غناء كأنه بكاء الثكلى يقطعن من الحزن مدارعهن، وحيث لا نرى إلا السراب المترقرق في وقت الضحى، كأنه ماء لا عمق له.

هذه الفلاة الموصوفة بأبعادها ومخاوفها وطيور الشؤم فيها وصخورها وسرابها، ومياهها الضحلة – قصد الشاعر إلى وصفها وتصويرها لإشباع رغبته في ذلك، كما قصد إلى الفخر ليرضي كبرياءه وعزة نفسه، ووجد في أسلوب (الاستدارة) ما أراد التعبير عنه في بيان محكم الأطراف، متلاحم النسج، بدأ بذكر المبتدأ (وخرقاءَ .. وانتهى بذكر الخبر (قطعت ... وبينهما صور جزئية متتالية في (فصول) لم تنته قبل انقضاء المعنى العام وهو الخاتمة.

وتتكرر هذه الصورة في شعر شاعر آخر من أصحاب (الأصمعيات) هو أسماء ابن خارجة إذ يقول:

---

(١) منتهى الطلب (مخطوط مصور بدار الكتب) الورقة ٦٣ = هوجـل: واسعة – استداء: عرق – الشعشعانات: الخليل الطوال – المدارع: القمصان – العساقيل: السراب – الصماء: الصخور المستوية – المتضحضح: القليل أو المترقرن – الثّلة: جماعة الغنم أو الكثير منها أو من الضأن خاصة.

بل رب خـــرق لا أنيـــس بـــه ... نابي الصُّوى متمـــاحل سَـــهْب
ينســـى الدليـــل بـــه هدايتـــه ... من هول ما يلقي مـــن الرُّعـــب
ويكـــاد يـــهلك في تنائفـــــه ... شأو الفريغ، وعَقبُ ذي عَقْـــب
وبه الصدى والعـــزف تحســـبه ... صدح القيان عزفـــن للشـــرب
كابدتـــه بـــالليل أعســــــفه ... في ظلمة بســــــواهم حُـــدْب[١]

فالشاعر يفخر باجتياز هذه الصحراء الخرقاء أيضاً ليدل على شجاعته وجرأتـــه، وصبره على الشدائد وركوب المخاطر، ويصف هذه الصحراء في جملة أبيـــات حـــتى يصل إلى "خير المبتدأ" في البيت الأخير، راسماً بذلك لوحة تصـــور البعـــد والحركـــة والصوت والألوان وبعض مظاهر الانفعال داخل إطار (وحدة الصـــورة) المتمثلـــة في العناصر ا لمكونة لها، والمجتمعة بين طرفي الاستدارة.

ويتنوع الفخر، ويرسم عبدة بن الطبيب لوحة أخرى لمنظر صيد في قوله:

وعازب جاده الوسمـــي في صفـــر ... تسري الذّهاب عليه فهو موبـــول
ولم تَسمَّع بـــه صوتـــاً فيفزعَـــها ... أوابـــد الربـــد والعِـــينُ المطـــافيل
كأن أطفال خيطـــان النعـــام بـــه ... بَـــهْمٌ تخالطـــه الحَفـــاّنُ والحُـــولُ
أفزعتُ منه وحوشاً وهي ســـاكنة ... كأنها نَعَـــم في الصبـــح مشـــلول
بساهِمَ الوجه كالسرحان منصلت ... طِرف تكامل فيه الحُسْنَ والطول[٢]

(١) الأصمعية ١١ = متماحل: متباعد الجوانب – شأو الفريغ : سبق الفرس الواسع المشي – العقب: الجري.

(٢) المفضلية ٢٦ = العازب: الكلأ البعيد – جاده: أصابه بجوده ومطره الكثير الوسمي: أول الأمطار الـــتي تترك سمة على الأرض فتخضر – الذّهاب: الدّفعات من المطر – الربد: النعـــام – العـــين: البقـــر – المطافيل: التي معها أطفالها – الخطيان: جماعات النعام البهم: أولاد الغنم – الحفان: أولاد النعـــام – الحول: التي لم تحمل وأراد: لم تبض – مشلول: مطرود – بساهم الوجه: قليل لحم الوجه = منصلـــت: ماض منجرد – طِرف: كريم.

إذ جمع في الكلأ البعيد الممطور بوابل الوسمي أنواعاً مختلفة من النعام الرمادية اللون، ومعها أطفالها الذين وصفهم بالكثرة ومخالطة كبار النعام التي لم تبض، ومن البقر الوحشي ومعها كذلك أولادها، وقد خلا ذلك الكلأ العازب إلا من هذه الوحوش بدة، المنقطعة في البادية، آمنة مطمئنة، حتى طلع عليها الشاعر بفرسه الكريم الخفيف السريع، فأفزعها وطردها فاطردت كأنها الإبل المفزعة في الصباح، وانقلب المكان الآمن، فأصبح ساحة مطاردة.. ليدل على فروسة وغنى وفتوة عبرَّ عنها في هذه الأبيات المترابطة منذ البداية بذكر المبتدأ (وعازب..) حتى الخبر (أفزعت..) وقد تم المعنى وانقضى الكلام.

وافتخر عمرو بن الأهتم التميمي بإكرام الضيف المستنبح فقال:

ومستنبح بعد الهدوء دعوته　　وقد حاق من نجم الشتاء خفوق

يعالج عرنينا من الليل باردا　　تلف رياح ثوبه، وبروق

تألق في عين من المزن وأدق　　له هيدب داني السحاب دفوق

أضفتُ فلم أفحش عليه ولم أقل　　لأحرمه: إن المكان مضيق[1]

وقد كان العرب في الجاهلية يتمدحون بحسن تلقي الضيفان مروءة منهم، وحسن أحدوثة، وبخاصة إذا أمسى الضيف، وضل طريقه، وأحس الخوف والجوع وبرد الشتاء، فإنه كان يلجأ إلى استنباح الكلاب يثيرها بهرير كهريرها، ليستدل على المكان الذي يجد فيه الحي الكرام، وقد صور ابن الأهتم ضيفه الطارق مع قدوم الشتاء، وقد لفه ظلام الليل وبرده وهبوب الرياح التي عبثت بثوبه، ولَمْعُ البرق الذي أظهر

(١) المفضلية ٢٣ = المستنبح: الضيف ينبح كالكلاب لتجيبه إذا كان قريباً منها فيستدل على المكان ويستضيف الحي – عرنين الليل: يريد أوله – عين المزن: مطر السحاب بدوم أياما لا يقلع – الوادق: الداني من الأرض – الهيدب: ما يتدلى من الحساب مثل الهدف من امتلائه.

شخصه وأضاء له الطريق، وهطول الأمطار الغزار الدائمة المتدفقة عليه، وقد عانى من كل أولئك ما عانى، فأستنبح الكلاب عساها تجيبه فيستدل على الحي المقيم يطلب المأوى ويستطعم ويستدفئ، فيجد عمرو بن الأهتم الذي يكرم مثواه، ويحسن لقاءه.

ويدرك الشاعر القديم أن أسلوب (الاستدارة) يستوفي من أغراضه التي تتزاحم معانيها في صدره، وتتواكب في تداعٍ حُرٍّ يعبر عنها بحشد ملائم من الكلمات المختارة والأبيات المتلاحمة، فيؤثر هذا الأسلوب أيضاً ويفتن فيه عندما يصور جمال صاحبته الآسر، فها هو ذا مزرد بن ضرار الغطفاني يرسم هذه اللوحة الساحرة حين يتحدث عن تلك المرأة التي فتنته بحسنها، ولم يكن هو وحده المفتون فإنها كما قال:

ولو أن شيخا ذا بنين كأنما ... على رأسه من شامل الشيب قونس

وقد فنيت أضراسه غير واحد ... رميم، إذا مُسَّ يَدمَى ويضرس

تبيِّت فيه العنكبوت بناتها ... نواشيء حتى شِبْنَ أوهُنَّ عُنَّس

لظل النهار رَانياً، وكأنه ... -إذا كَسَّ- ثور من كريص منمس[1]

فصاحبته ذات جمال فتان لمن يراها حتى ذلك الشيخ الكبير الذي قصد إلى وصفه بأنه ذو بنين، وأنه قد شمل الشيب رأسه حتى صار كأنه يلبس بيضة لامعة، وأنه فنيت أضراسه حتى لم يبق منها غير واحد (رميم)، يدمي إذا مَسَّه أي شيء، ويضرس إذا ما تناول أي طعام، لقد أصبح فمه خراباً لا يسكنه إلا العنكبوت تبيت فيه بناتها الصغار حتى يكبرن أو حتى يصرن عوانس، وبدا ضرس هذا الشيخ إذا ضحك كأنه قطعة من أقط مخلوط بدِقِّ تلك البقلة (الكريص) لتعطيه مسكة من قوام. وبعد أن أتم رسم

(١) الديوان ص ٦٢ طبعة بغداد = القونس: أعلى البيضة (الخوذة) - كَسَّ: ضحك - ثور: قطعة من كريص: أقط (لبن جامد) - منمس: مخلوط.

صورة الشيخ على هذا النحو الدقيق الساخر، قال: لو وقعت عينه على صاحبته لظل نهاره ينظر إليها ساكن الطرف، مشغول القلب في لهفة وحسرة.

وهكذا تعمل "الاستدارة" على صنع مثل هذه اللوحة، وتتعلق الأنفاس بأبياتها حتى تمامها، ممتعة بذلك أيما إمتاع.

(أ) الاستدارة في معرض المساواة

أما الاستدارة في معرض المساواة فقد تعلق بها الشاعر القديم في العصر الجاهلي وعصر المخضرمين، حتى أضحت قالباً يصب فيه الشعراء معاني أغراض شتى، سالكين سبيل التقليد حينا، وطريق التجديد حينا آخر، وكان "المرقش الأصغر" أحد الشعراء الذين افتتنوا فها فقال يتغزل:

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تُعَلّى على الناجود طوراً وتقدح
ثوت في سِبَاء الدلة عشرين حجة يطان عليها قَرْمَدٌ وتُروّح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلانَ يدنيها من السُّوق مربح
بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً من الليل، بل فوها ألذ وأنصح[1]

فقد وصف القهوة (المنفية بما) بصفاتها المناسبة كالشقرة والريح الطيبة، والصفاء والعتق، وجعل هذا الوصف أصلاً فرَّع منه معنى في جملة (بأطيب من فيها..) متعلقة بذلك الأصل، وفهم من هذا المعنى أنه أراد المساواة بين طيب القهوة وطيب (الفم)

---

(١) المفضلية ٥٥ = صهباء: شقراء أو حمراء - تعلي: ترفع - الناجود: المصفاة - تقدح: تغرف بالقدح - سباء الدن: احتوائه عليها - قرمد: طين يوضع على فم الدن تروح: تتعرض للريح لتبرد - سباها: اشتراها - جيلان: قوم من الديلم كان كسرى يتخذهم عمالاً في البحرين - أنصح: أخلص وأطيب.

وعذوبته، ثم أضرب عن ذكر هذه المساواة ليثبت أن فمها ألذ وأنصح. وهذا يؤكـد معنى المساواة في هذه الصورة من صور الاستدارة، وإلا لو كانت في معرض المفاضلة، ما أضرب عادلاً عنها إلى ما ذكر.

وتغزل أيضاً قيس بن الخطيم في قوله:

فما ظبية من ظبـاء الحسـا ء عيطاء تسـمع منـها بُغَامـا

تُرشّح طفـلاً وتحنـو لـه بحقف قَدَ النَّبـتَ بقـلا تُؤَامـا

بأحسن منها غداة الرحيـل قامت تريك أثيثا ركامـا[1]

ولم تطل الاستدارة في هذا الغزل مع أنه ملائم لأسلوب "الاستدارة في معـرض المساواة" ويستطيع الشاعر أن يعبر عن هواه ويصيف أشواقه وما يعانيه خاصة عنـد الرحيل.. إلا إذا كان الشاعر معجلاً إلى غيره من الأغراض، أو متكلفاً للكلام فيه..

وكما لم تطل في غزل ابن الخطيم لم تطل في شعر "خفاف بن ندبة" عندما وصـف الظعائن بقوله:

وما إن نخلُ وَجْرَ إذا اسـتقلت مكمَّمـةً وقـاربت الصرامـا

لها سُـحُق ومنـها دانيـات جوانح نرد حمق بهـا ازدحامـاً

بأحسن من ظعائن آل سـلمي غداة لهَلْنَ ضاحيـة سـناما[2]

---

(١) الديوان ص ٣٩ = عيطاء: طويلة العنق – البغام: صوت الظبية الرخيم عندما تدعو ولدها الصغـير – ترشح طفلاً: تقويه على المشي معها او تربيه أو ترضعه: الحقف: ما استطال من الرمال والموج – البقل التؤام: ما ينبت في غرزه لا في أرومة ثابتة كالنبات ذي العروق مثل الفول.

(٢) منتهى الطلب الورقة ١٧ = وجر: بلد بهجر – سحق: أي طوال – سنام: جبل بين البصرة واليمامة.

متعلقاً بأولئك النسوة في الهوادج المرتفعات كالنخل ذات الأكمام، وقد أينع ثمرها وقارب الصرام، ودنا مائلاً من وفرته، ومع ذلك ليست بأحسن من ظعائن آل سلمي، تُسقَى أول ما تسقي من مياه سنام في وقت الضحى، على ما تخيل بعين هواه، مساوياً بينهما في الحسن والطول.

ولكن عبد بني الحسحاس سحيما يثري هذه الاستدارة في معرض حديثه عن صاحبته المتلهفة عليه إذ يقول:

فما بيضة بات الظليم يَحُفُّها	ويرفع عنها جؤجؤا متجافيا
ويجعلها بين الجناح وردفه	ويُفرشها وحفا من الزف وافياً
فيرفع عنها وهي بيضاء طلة	وقد واجهت قرناً من الشمس ضاحياً
بأحسن منها يوم قالت: أراحل	مع الركب أم ثاو لدينا لياليا[1]

فوصف بيضة الظليم بالنداوة والطراوة، وجعلها محفوفة بجناحه وجنبه، مصونة بمد فرش لها من ريش أسود وافر، فإذا رفع عنها جناحه، وواجهت قرنا من الشمس ضاحيا بدت صافية بيضاء مشرقة .. هذه البيضة بما وصف ليست أحسن من صاحبته ذات الوجه المشرق الأبيض الندى حين بدت متلهفة عليه يوم عزم على الرحيل.

وقد غلب على الاستدارة في الغزل أن تأتلف من أربعة أبيات كما أئتلفت في معرض المديح والرثاء عند كثير من الشعراء القدماء.

فمن المديح المأثور عن (عبيد الشعر) في العصر الجاهلي قول النابغة:

فما الفرات إذا هب الرياح له	ترمي غواريه العبريين بالزَّبَدِ

(١) الديوان ص ١٨ = الدف: الجنب - الوحف: الأسود - الزف: الريش الصغير - الطلة: الرطبة الندية - قرن الشمس: أول شعاعها، أو أعلاها - الضاحي: البارز المشرق.

يمده كل واد مترع لجب فيه ركام من الينبوت والخَضَد
يظل من خوفه الملاح معتصما بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوماً بأجود منه سيب نافلة ولا يحول عطاء اليوم دون غد[1]

فقد عمد إلى تصوير الفرات في أشد حالاته غزارة ماء، حين تهب عليه الرياح فتجيش أمواجه، ويثور زبده بالشطين، وترفده الروافد من الأودية المترعة بالماء الصاخب فيزداد بذلك اضطراباً وجرياناً، ويجرف سيله ركام شجر الينبوت وما تهشم من غيره، حتى الملاح الغرق فاعتصم بذنب السفينة مجهداً مكروباً، وبعد أن استوفى رسم هذه الصورة لنهر الفرات الفياض بالماء نفى أن يكون أجود من النعمان، إذ هما سواء، هذا جواد بمائه، وذاك جواد بماله. ولعله استشعر فضل النعمان من دونه فذكر أن عطاءه متصل، وفيض نائله مستمر فهو أفضل من الفرات لذلك.

والنابغة إذا كان قد مدح بهذا الأسلوب فإنه أجاد رسم لوحة فنية في (استدارته) تلك التي فتحت على الشراء باباً من الوصف، افتتنوا فيه، ونوَّعوا مناظره، وملأوه بما لحظته عيونهم، وانعكس على صفحات قلوبهم.

ونجد "الأعشى" يترسم خطا النابغة في رسم هذه الصورة عندما مدح قيس بن معد يكرب بقوله:

وما مُزْبِدٌ من خليج الفرا ت جَونٌ غواربُه تلتطمْ
بكب الخَلِيَّة ذات القلا ع قد كاد جؤجؤها ينحطم
تكأكأ ملاحها وسطها من الخوف كوثلها يلتزم

(١) مختار الشعر الجاهلي ص ١٥٤= العبرين: الناحيتين – الركام: الحطام الكثير–الينبوت: شجر الخشخاش الخضد – ماتكسر – الخيزرانة: السكان وهو ذنب السفينة – النجر: العرق والكرب – الناقلة: الزيادة.

بـــأجود منــــه بماعُونـــــه إذا مـــا سمــاؤهم لم تَغِـــــم[١]

مع ما يبدو من قصور ظاهر فيما صنع، فأجزاء الصورة أو عناصرهـــا كثـــيرة في لوحة النابغة، كرفد الأودية للفرات لإمداده بالماء الكثير اللجب، وملاحظـــــة غثـــاء الفيضان من حطام كثير .. ثم إن ممدوح الأعشى يجود إذا لم تغم الســـــماء وممـــدوح النابغة لا ينقطع عطاؤه غامت السماء أم لم تغم..

وقد تدارك الأعشى هذا القصور، وفطن إلى ما ينبغي أن يقال في مثل هذا المقـــام، وأنشأ استدارته في مدح هوذة بن على يقول فيها:

وما مجاور هيت إن عرضت لـــه قد كاد يسمو إلى الجُرفـــين واطلعـــا

يجيش طوفانه إذ عـــبَّ محتفـــلاً يكاد يعلو رُبَـــــي الجرفـــين مطلعـــا

طابت له الريح فامتدت غواربــه ترى حوالبـــــه مـــن موجـــه ترعـــا

يوما بأجود منه حـــــين تســـأله إذ ضَنَّ ذو المال بالإعطاء أو خدعا[٢]

وللأعشى أكثر من استدارة في معرض المدح بالكرم، ولعل خيرها ما مثلنـــــا بـــه فيه.. أما الاستدارة في سياق المدح بالشجاعة فإنه قد أتقنها وتفـــوّق، مثلمـــا مـــدح مسروق بن وائل وقال:

مـــا مشـــبل ورد الجَبَـــــــــــــين مُهرَّتُ الشـــدقين باســـل

(١) الديوان: القصيدة ٤ = الجون يطلق على الأبيض والأسود – الخلية: السفينة الكبيرة – الكوثل: ذنب السفينة وفيه يكون الملاحون ومتاعهم – الماعون في الجاهلية: كل عطاء وهو كذلك في الإسلام. شرح الديوان للدكتور محمد حسين.

(٢) الديوان القصيدة ١٣ = هيت: بلد بالعراق ودجلة يجاوره – الجرف: المكان الذي يجرفه السيل ويأخذه – اطلع: صعد – عبَّ: كثر موجه وارتفع – حوالبه: الفروع التي تمده – تَرِعَتَ: امتلأت كـلترعت: صارت مترعة – خدع: تَوَاري.

القادسـية مـألف — منـه، فأوديـة الغيـا طـل
يـدع الوحـاد مـن الرجـا — ل، ويعتمـي جمـع المحـافل
يومـا بـأصدق حملـة — منه علـى البطـل المنـازل[1]

فقد رسم صورة للأسد بأنه ذو أشبال، وذو جبين وردى، وشدقين واسـعين، ووجه كريه عابس، وأنه اتخذ من أجمة قرب القادسية مكانا يألفه، وأنه يترك فريسـته من الرجال الآحاد استخفافا، واعتدادا ببأسه، ويقصد الجموع في المحافل يفتـك بهـم ليرضي شهوته في الطعام، وعزة نفسه وبسالته.. هذا الأسد بهذه الصورة ليس أصـدق بأسا من الممدوح حين يكر ويهاجم البطل المنازل. وفهم من هذا المعنى أن الشاعر أراد أن يقيس الممدوح بالأسد، وأن يسوى ينهما في الشجاعة والبـأس الشـديد فيمـا اشتملت عليه الاستدارة من معان وصور عبر عنها الشاعر بمجموعـة متلاحمـة مـن الأبيات تجري على نسق يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه، ولا ينقضى المعنى العـلم إلا بذكر الجملة الأخيرة في قوله :

يومـا بـأصدق حملـة — منـه علـى البطـل المنـازل

ومثلما مدح النعمان بن المنذر فأطال الاستدارة، وكان أراد أن يثبت له قدرته على اصطناع مثل تلك الأساليب التي جُوِّد فيها النابغة حتى أرضى غـروره فـأصبح نديمه وشاعره المفضل وأراد الأعشى أن يحل من نفس النعمان مثل تلك المنزلة الرفيعـة فقال يصف شجاعته وجرأته ونجدته :

فمـا مخـدر ورد كـأن جبينـه — يُطَلَّى بـورس أو يطـان بمجسـد
كسته بعـوض القريتـين قطيفـة — متى ما تنـل مـن جلـده يـتزند
كأن ثياب القـوم حـول عرينـه — تبابين أنبـاط إلى جنـب محصـد

(١) القصيدة ٧٠ من الديوان = المشبل : الأسد ذو الأشبال – ورد – أحمر ضارب للصفرة – مـهرت : واسع – العنيطلة : الأجمة – يعتام : يختار فلا يهاجم إلا الجموع في المحافل – حمل حملة : كسرٌ وهجم.

رأي ضوء نار بعدما طاف طوفـــة يضيء سناها بـــين أثـــل وغرقـــد

فيافَرَحًا بالنــــار إذ يــهتدي بهـــا إليهم، وإضـــرام الســـعير الموقـــد

فلمـــا رأوه دون دنيـــا ركــــابهم وطاروا ســـراعا بالســـلاح المعتـــد

أتيح لهم حـــب الحيـــاة فـــأدبروا ومَرجاةُ نفس المرء ما في غـــد غـــد

فلم يســـبقوه أن يلاقـــي رهينـــة قليلَ المسَاك عنـــده غـــير مفتـــدي

فـــأسمع أولى الدعوتـــين صِحابَـــه وكان التي لا يســـمعون لهـــا قـــد

بأصدق بأسا منك يومـــا ونجـــدة إذا خامت الأبطال في كل مشـــهد[1]

ففي عرض قصصي وصف الأسد الورد رابضا في عرينه، وكأن جبينه طلـــى بالورس الأصفر، وجسده صيغ بالزعفران، ويكاد يكسوه بعوض القريتين حين تكـــاثر عليه ثوب قطيفة، فإذا ما نال من جلده غضب وثار، وقد تناثرت ثياب ضحاياه حـــول عرينه ممزقة كأنه سراويل الفلاحين القصيرة يلبسونها يوم الحصاد.

ثم أخذ الشاعر في سرد الأحداث عندما تحرك الأسد باحثا عن فريســـته، وفي طوفة له بالمكان أبصر ضوءا ساطعا من نار عالية مشتعلة من خشب الأثل والغرقـــد، فاشتد فرحه بتلك النار الموقدة، الشديدة التوهج، لأنها سوف تهديه إلى ضالته، فلمـــا رأوه، وقد صار في أقرب مكان منهم، ووثبوا إلى سلاحهم الذي أعـــدوه، نكصـــوا

(١) الديوان القصيدة ٢٨ = مخدر : أسد في عرينه – الورس – نبات أصفر يصبغ، – يطـــان _ يطلـــي – الجسد : الزعفران – القريتين : مكة والطائف – يتزند : يغضب ويثور – التبابين : الســراويل القصيرة – الحصد : الزرع يحين حصاده – الأقل والغرقد : شجرتان – دنيا ركابهم : أقرب مكان من الإبـــل التي تحملهم – الرهينة : الأسير – المساك : الثبات – أولى الدعوتين : صاح صيحة واحدة ثم لم يمهلـــه الأسد ليصبح الثانية – قد : اسم فعل بمعنى يكفي – النجدة – الإغاثة – خـــام : نكـــص وجـــبن – المشهد: يقصد به القتال.

مدبرين، حرصا منهم على الحياة التي أحبوها، فهي رجاء نفوسهم وغاية آمالهم، ولكنه كان أسرع إلى اختطاف أحدهم، صار بين يديه أشبه بأسير لاثبات له ولا فدية، ولم يملك إلا أن صرح مستغيثا بأصحابه، وكانت الصرخة التي لم تثن لأن الأسد كان قد فتك به – هذا الأسد بهذه الصفات، من الشجاعة والبسالة والجرأة وشدة الهياج، ليس أصدق بأسا، ولا أنجد نجدة من النعمان، إذا اشتد الكرب، وتراجعت الأبطال في مشاهد النزال.. وقد أراد الشعر أن يسوى بينهما في أليق صفات الشجاعة وأحسنها فكانت هذه (الاستدارة) في صورة تكاد تكون فريدة في الشعر الجاهلي على ما نعلم، وقد صاغها الشاعر باقتدار صياغة محكمة متلاحمة كتلاحم الأحداث في الأسلوب القصصي، مثبتا أنه ماهر صناع..

ثم يداخل شعر المخضرمين الشعر الجاهلي، إذ يعد امتدادا فنيا له بأساليبه وصوره ومعانيه وتقاليده. ويظل أسلوب الاستدارة تعبيرا عن التجربة الشعرية في نظام من الأبيات المؤتلفة الحسنة النسق من أول الكلام حتى الختام.

وقد حظى الشعر بها في مقام (الرثاء) كما حظى بها في مختلف الأغراض، فها هي ذى الخنساء، قد اشتد حزنها على أخيها صخر، وبدت ذاهلة مهزولة لفراقه فيما يدل عليه قولها :

وما عجول على بو تطيف به ... لها حنينان : إعلان وإسرار

ترتع ما رتعت، حتى إذا ادكرت ... فإنما هي إقبال وإدبار

لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت ... فإنما هي تحنان وتسجار

يوما بأوجد مني يوم فارقني ... صخر وللدهر إحلاء وإمرار[1]

---

(١) ديوان الخنساء ص ٤٨ = العجول : الناقة الوالهة الثكلي – البو : ولد الناقة أو جلد الحوار يحشي تماماً أو تبناً فيقرب من أم الفصيل فتعطف عليه فتدر – تسجار : تطريب في الحنين.

فهي واجدة عليه أشد الوجد، كأنما هي تلك الناقة الوالهة الثكلى التي فقدت ولدها، فما تزال ترأم حشو جلد وتطوف حوله، معلنة عن حنينها إليه تارة، ومخفية له تارة أخرى، وإذا ما رتعت فإنها لا تلبث أن تذكره ويعاودها الذهول، فهي بين إقبال وإدبار، فعل الوالهة الحيري، وقد بدأ عليها الهزال، فلا تسمن أبدا، مهما اتسع أمامها الخصب منصرفة إلى ترديد الحنين إليه في شجن وتطريب.

وعبرت الخنساء عن تجربتها القاسية بصدق في هذه الأبيات المحكمة، إذ كل بيت يحمل جزءا من المعنى، ويلتحم بغيره، وما تزال المعاني يسلم بعضها إلى بعض حتى يتم المعنى العام، وقد تعلق آخر الكلام بأوله في شكل دائري متماسك.

وما الخنساء أشد جزعا ولا وجدا على أخيها من (متمم بن نويرة) على أخيه مالك، فقد رُوّع بمصيبته فيه، وعبر عن هولها بقوله :

فلو أن ما ألقى يصيب متالعا أو الركن من سلمي إذاً لتضعضعا

ثم مضى يصور مواجده وأشجانه فقال :-

وما وجد أظآر ثلاث روائم اصبن مجرا من حوار ومصرعا

يذكرن ذا البث الحزين ببثه إذا حنت الأولى سجعن لها معا

إذا شارفٌ منهن قامت فرجعت حنينا فأبكى شَجْوُها البرك أجمعا

بأوجد مني يوم قام بمالك مناد بصير بالفراق فأسمعا[1]

معبرا عن بثه وشجوه أتم ما يكون التعبير وأصدقه، وأقوى ما يكون التأثير في النفوس وأبلغه، متمثلا صورة تلك النوق المسنة العطوفات على الرضع المحبات لهن،

(١) المفضلية ٦٧ = متالع وسلمى : جبلان – الظئر : العاطفة على غير ولدها المرضعة له من الناس والإبل، الرائم: المحبة العاطفة على الرضيع – الحوار : ولد الناقة – المجرُّ : مصدر من الجر البث : أشد الحزن – السجع : ترديد الصوت – الشارف – المسنة من الإبل – البرك : الألف من الأبل أو جماعة الإبل الباركة أو الكثيرة.

حين افتقدن حوارا لإحداهن، ورأين مصرعه ومسحب جره فثارت مواجدهن عليـــه، وصرن كلما حنت أولاهن رددن حنينا مثله، وأثرن به حزن الحزيـــن، وإذا رجعـــت كبراهن بلغ السجع والشجر أقصى مداه حتى ليبكي البرك كله، لأنها أرق على الولـد من غيرها، وقد جعلها الشاعر ذوات عدد، إذ يكون الجمع أبعث على إثارة الأحزان. وعلى الرغم من هذا كله فليست الآظآر مع تلك الحال أشد وجدا منه يوم نعى الناعي أخاه مالكا وأسمع النداء، لبصره كالشارف بأثر الفراق، فهما سواء في هذا الموقـــف المصور في الأبيات المتناسقة العناصر المترابطة بوحدة المشاعر من البداية حتى الختام..

والحديث عن الوجد بالفقد فيما سلف يعلو على الحديث عن الوجد بـــالفراق والرحيل في قول عمرو بن معد بكرب :

لعمـــرك مـــا ثـــلاث حائمـــات   علـــى ربـــع يَرغُـــن ومـــا يرِّيـــع

ونـــاب مـــا يعيـــش لهـــا حـــوار   شـــديد الطعـــن مثكـــال جـــزوع

ســـديس نضجتـــه بعـــد حمـــل   تحـــري في الحنـــين وتســـتليع

بـــأوجع لوعـــة مـــني ووجـــدا   غداة تحمـــل الأنـــس الجميـــع[1]

إذ عبر عن لوعته بسبب فراق الحي الذي كان يأنس بـــه، فـــأصبح وحيـــدا مهموما ملتاعا، بهذه الأبيات التي تصور فقد فصيل لإحدى النوق كانت مســـنة، ولا

---

(١) الأصمعية ٦١ = ثلاث حائمات : ثلاث فوق طائفات باحثات عن ربع = عن فصيل قد ولد في الربيع لناقة ناب = أي مسنه - يرعن : يرجعن بعد البحث دون أن يعود لهلاكه السديس : مـــا دخـــل في السنة الثامنة من الإبل - نضجته بعد حمل : زادت على وقت الولادة فخرج ابنها محكما - تتحـــري : تجتهد وتقصد- تستليع : من اللوعة وهي حرقة القلب من الحزن ونحوه - الأنس : الحي المقيم.

يعيش لها حوار، فهي أبدا في ثكل دائم وجزع مقيم، وتبدي من الحنين واللوعة ما يدل على مرارة الفقد بعد أن لبث في بطنها وقتا يزيد على المألوف ليخرج محكما ناضجا قد تم تمامه.. ذهب إلى المرعى دون أن يعود، وبحثت عنه تلك النوق الثلاث مع أمه دون جدوى، وعدن موجعات القلب والهات بعد أن استيأسن منه. ويأبى الشاعر إلا أن يساوي بينه وبينهن في وجع اللوعة وحرقة القلب، مستعينا بأسلوب (الاستدارة) في ذلك كما استعين به في سائر الأغراض، وتستقر صورة هذا الأسلوب في الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين كوسيلة من وسائل التعبير عن حالات النفس، وخطرات الفكر، وكمجال خصب للخيال في معرض الوصف والسرد القصصي، وأصبحت لحنا متبعا يوقع على أوتاره شعراء العصور التالية..

ففي العصر الأموي نجد الأخطل يردد أنغامها، ويتحرى أساليبها لمنوعة، ملتزما مذاهب القدماء في صياغتها طلبا للتجديد، وإثراء القصيدة بما يمتع ويفيد، ومن الشعراء الذين أغرى بشعرهم، النابغة والأعشى، لأن لهما آثارا جميلة في الاستدارة، وقد رأينا الأخطل في فترة اتصاله بيزيد بن معادية يمدحه بقصيده مطلعها :

صحا القلب إلا من ظعائن فاتني ... هن أمير مستبد فأصعدا

وفيما يهنئ يزيد بولاية العهد، ويذكر له أنه أنقذه من (قطع لسانه) لهجائه الأنصار، حين هدده معاوية بذلك إرضاء لهم، ثم يخلص بعد ذلك إلى مدح يزيد بكرمه الفياض الذي يسامي فيه نهر الفرات إذا أزبد وعلا واطردت أمواجه، ناحتا هذه الصورة في الاستدارة التي يقول فيها :

وما مزيد يعلو جزائر حامر ... يشق إليها خيزرانا وغرقدا
تحرّز منه أهل عانة بعدما ... كسا سورها الأعلى غثاء منضدا

يقمص بالملاح حتى يشفه الـ ... بحذار وإن كان المشيح المعودا
بمطرد الأذى جون كأنما ... زفا بالقراقير النعام المطردا
كأن بنات الماء في حجراته ... أباريق أهدتها دياف لصرخدا
بأجود سيبا من يزيد إذا غدت ... ه بخته يحملن ملكا وسؤددا[1]

فقد كانت عينه على يزيد حين أراد أن يسوى بين فيض عطائه، وبين فيضان نهر الفرات إذا تعاظم موجه فأزبد وعلا جزائر حامر، مكتسحا ما في طريقه، حتى خشيه أهل (عانة) بعد أن رأوا شطآنه مكسوة بغثائه المخالط زبده، وقد رآه يحرك سفينة الملاح حركة فيها وثب واضطراب، حتى فزع وهو الحذر المعتاد على ركوب الأمواج ولجج الفيضان، إلا أنه في هذه المرة رأي اطراد موجه الأبيض في جوانبه، واستخفا بالسفن المذعورة كالنعام، وبدت القوارب الصغار في نواحيه كأنها أباريق خمر أهدتها دياف، المشهورة بالصناعة، لصرخد المشهورة بالخمر.

وبذا يكون قد أشبع فيضان نهر الفرات وصفا وتصويرا، وقصد إلى أنه ليس أفضل في الجود بمائه، من يزيد في بذله وعطائه، مرضيا الممدوح بمدحه، ومثر قصيدته بهذا الأسلوب، وفنه بما وصف وصور..

وتأتي استدارته في مدح عكرمة بن ربعي كاتب بشرين مروان غير مختلفة كثيرا عن السابقة إن لم تكن اختصارا لها، وفيها يقول :

---

(١) شعر الأخطل ص ٩٠ = جزائر حامر : على الفرات - وعانة : على الفرات أيضا - يقميص: يحرك سفينة في اضطربن وكأنها تثبت - يشفه : يهزله وينحله - مشيح : الحذر - الآذى : الموج - زفا: طرد - القراقير جمع قرقور : السفينة يشبهها بالنعامة الطويلة العنق أو العظيمة - دياف : قرية بالجزيرة أهلها من الأنباط تنسب إليها الإبل والسيوف - صرخد : بلد بالشام تنسب إليه الخمر - البخت : الإبل الخراسانية ..

وما مزبد الأطواد من دون عانـــة — يشق جبال الغور ذو حدب غمـــر
تظل بنـــات المـــاء تبـــدو متونهـــا — وطورا تواري في غواربـــه الكـــدر
متى يطرد يسق الســـواد فضولـــه — وفي كل مســـنٍ جداولـــه تجـــري
بأجْوَد من مأوى اليتامى وملجأ ال — مضاف، ووهاب القيان أبي عمرو[1]

وإن يكن قد راعى في مدحه بالجود صفات أخرى مناسبة لعكرمة، وقد كـــان يحضر مجالس بشر في لهوه وطربه..

أما استدارته في مدح عبد الملك، والتي يقول فيها :

وما الفرات إذا جاشـــت حوالبـــه — في حافتيـــه وفي أوســـاطه العشـــر
وذعذعته رياح الصيف واضطربـــت — فوق الجـــآجي مـــن آذيـــه غـــدر
مسحنفرا من جبال الروم يســـتره — منها أكـــافيف فيـــها دونـــه زور
يوما بـــأجود منـــه حـــين تســـأله — ولا بأجهر منـــه حـــين يجتـــهر[2]

---

(١) شعر الأخطل ص٢١٤و ص٢١٥ = مزيد الأطراد : أراد البحر العالي الموج كالطود يرمي بـــالزبد – ذو حدب غمر : تراكب ماؤه في جرية لكثرية – بنات الماء : يريد القوارب – غواربه الكدر : أعـــالي الموج المغبرة – السواد : ريف العراق – مسنن : مضطرب – المضاف : الملجأ المكروب

(٢) شعر الأخطل ص١٠١، ١٠٢ = حوالبه : عيون الماء التي ترفده = العشر : شجر يقـــوم في شـــطآن الأنهار من أجود ما يقترح به – ذعذعة : حركة تحريكا شديدا – الجؤجؤ : الصدر الآذي : المـــوج – المسحنفر : الماضي السريع – أكافيف : ما استدار أو ما استطال او حرف الشـــيء – زور – ميـــل والحراف – أجهر: أروع ...

فإنه كان أقرب إلى التقليد فيها منه إلى الابتكار، إذ كان أشدا ارتكازا على النابغة والأعشى في الاستدارات المأثورة عنهما في سياق المدح. إلا أنه أجاد فيها في معرض الغزل حين قال :

ما روضة خضراء أزهر نورها	بالقهر بين شقائق ورمال
هج الربيع لها فجاد نباها	وغمت بأسحم وابل هطال
حتى إذا التف النبات كأنه	لون الزخارف زينت بصقال
يوما بأملح منك بهجة منطق	بين العشي وساعة الآصال
حسنا ولا بألذ منك وقد صغت	بعض النجوم وبعضهن توالي[1]

راسما صورة للروضة وقد حسن بنتا، والتفت أغصانه وفروعه، وأمطرت وابلا هطالا فجاد نبتها، وتزخرفت ألوانه، وازينت به، فبدت ناضرة مجلوة، فالمساء صحو لا غيم فيه، والمشمس مشرقة أيما إشراق في أعقاب ذلك كله.. هذه الروضة بهذه البهجة ليست أملح من صاحبته إذا تكلمت وليست ألذ منها حسنا حين تميل بعض النجوم ونتتابع الأخرى في إثرها غائبة عند الصباح.. ولم يرد الأخطل إلا نفي الأفضلية، وإثبات المساواة بين الروضة وصاحبته في المرحة والحسن واللذة..

هذا وقد كشفت (الاستدارة) عن براعته في الوصف الجميل للروضة والمرأة، عندما وقف عليه القدماء في نطاق الحدود الحسية لهذا الفن، وإن لم يخل من إمتاع..

ويمضي الفرزوق في إثره، وإن لم يبلغ مبلغه، ويتخذ هذا الأسلوب معرضا للرسم، وسبيلا لتنمية قصيدة المدح، وإرضاءً للممدوح، وإشباعاً لرغبة الشاعر في

(١) شعر الأخطل ص ٣٢٣ = القهر : موضع - الجهام : السحاب لا ماء فيه - طلال جمع طل : الندى أو أخف المطر.

التجويد، فقد كان هد الآخر من صناع الشعر وعبيده، فلنستمع إليه يقول في مدح بشر بن مروان:

ما النيل يضرب بالعبرين دارئه	ولا الفرات إذا آذيه زخرا
يعلو أعالي عانات بملتطم	يلقي على سورها الزيتون والعشرا
ترى الصراري، والأمواج تلطمه	لا يستطيع إلى بَريَّةٍ عبرا
إذا علته ظلال الموج واعتركت	بواسقات ترى في مائها كدرا
بمستطيع ندى بشر عبابهما	ولو أعانهما الزاب إذا انحدرا[1]

ولعله اعتمد على صورة سابقة رسمها الأخطل في رائيته – غير أن الفرزوق اتخذ فيضان نهري النيل والفرات يمدهما نهر الزاب، مادة لزيادة فضل الممدوح عليها، مبالغة في فيضان عطائه الزاخر، والاستدارة هنا تتحقق (بالنفي والجحود) على ما تمثل بين "حدى المبتدأ والخبر" ، إذ يظل القارئ متتبعا للأبيات بعد (ما النيل..) حتى بلغ (بمستطيع..).

ولكن للفرزدق استدارة أخرى في الغزل يقول فيها :

وما مغزل بالغور غور تهامة	ترعي أراكاً من مخارمها نضرا
من العوج حواء المدامع ترعوى	إلى رشأ طفل تخال به فترا

(١) الديوان ص ٢٨٨ = دارئه = يريد سيلة المندفع – العشر : شجر يقتدح به ويتخذ لحشو المخاد – الصراري: الملاح – الظلال من البحر : أمواجه – الواسقات : المراكب التي تمتلئ بما تحمل – العُباب: الموج، ومعظم السيل وارتفاعه وكثرته – الزاب : نهر بالعراق في مواضع كثيرة منه كالموصل واربل وبين سوراء وواسط الخ.

أصابت بأعلى الـــولاولان حبالـــة فما استمسكت حتى حسين بها نفـــوا

بأحسن من ظميـــاء يـــوم لقيتـــها ولا مزنة راحت غمامتها قصــــرا[١]

وقد وصف الظبية بأنها ذات غزال شادن ليصور حركتها الرشيقة وعطفها الشديد عليه، وأنها جواء المدامع، وذات قوائم طوال عوج. وعوجها أعون لها على السرعة، وأنها كانت ترعى ثمر الأراك النضر. بأرض تهامة الغور، حتى وجدت نفسها أسيرة في حبالة الصياد ففزعت، وحاولت الشرود فما استطاعت، ليقول : إن هذه الظبية في تلك الصورة الجميلة ليست بأحسن من ظمياء يوم لقيتها، بل هي مثلها ..

وكانوا كثرة كاثرة نقف عند شاعر منهم اشتهر بوصف الحيات هو أدهم بن أبي الزعراء الطائي : روى الجاحظ له في الحيوان هذه الأبيات وقد شبه نفسه بحية :

وما أسود بالبأس ترتـــاح نفســه إذا حلية جاءت ويُطْـــرق للحـــس

بـــه نقـــط حمـــر وســـود كأنها تُنَضَّح نضحا بـــالكحيل وبـــالورس

أصمم قُطـــاري يكـــون خروجـــه قبيل غروب الشمس مختلط الدَّمْـــس

له منزل، أنف ابن قـــترة يعتـــذى به السم لم يظهر نهاراً إلى الشـــمس

يقيل إذا ما قـــال بـــين شـــواهق تزل العقاب عن نفانفـــها الملـــس

بأجرأ مني يا ابنـــة القـــوم مقدمـــا إذا الحرب دبت أو ليست لبـــس[٢]

---

(١) الديوان ص ٢٢٦ =

(٢) الحيوان ٤/٣٠٦ = الكحيل : القطران – الورس : بدي يصبغ به فيعطي صفرة إلى حمرة – أصمم : سمة لا يقبل الرقية – قطاري : يقطر منه السم لكثرة – مختلط الدمس : عند اختلاط الظلام – ابن فترة : حية خبيثة – تنطوي ثم تقفز – به : أي فيه – النفانف : ناحية الجبل كأنها جدار مستو من البناء.. أو ما بين أعلاها وأسفلها وبين السماء والأرض – مقدما : أي أقداما..

ولنخرج بمثل هذا الشعر من جو الاصطناع والتكلف، والتقيد بأغلال المديح والمبالغة إلى جو الحديث عن النفس، كالاعتذار بالشجاعة والبأس، فيما فعل أدهم الطائي. فنراه يوجه فخره إلى (ابنة القوم) ليحتاز إعجابها بطريقته تلك التي صور فيها نفسه إذا ما نشبت الحرب أو هيأ لها لابساً بزته، في مثل جرأة ذلك الأسود من الحيات، وشدة بأسه عندما يتحسس أثر فريسته.. ثم راح يصوره وقد بدأ أرقط الجلد كأنما ترشش عليه نقط من صبغ أسود، وأخر من صبغ أصفر، ولكن السواد في جسمه أكثر، ويكاد يقطر منه السم لكثرته، وقد أوى إلى جذع النخل، حيث اتخذ منزلا له ينفث سمومه في أنف تلك الحية الصغيرة الوثابة لتتغذى بها، وأنه ليقيل – إذا أراد أن يمضي وقت القيلولة – في شواهق الجبال، ولا ينزل إلا قبيل الغروب "واختلاط الظلام" فيفتك فتكاته القاتلة. وأدرك الجاحظ أنه إنما أراد تشبيه نفسه بتلك الحية، فليس هذا الأسود على هذه الصورة بأجرأ منه إذا ما أقدم على الحرب واتخذ لها عدته وهيئته..

ثم تكاد أم فروة الغطفانية تنسيا هذه الحية فنشعر بالأمن والصفاء النفسي، حين تصف ماء المزن في تحدره من السحاب مقارنة بين طيبه وطيب أخلاق ابن عمها في تلك الأبيات :

فما ماء مزن أي ماء تقوله	تحدرً من غر طوال الذوائب
بمنعرج أو بطن واد تحدرت	عليه رياج الصيف من كل جانب
نفى نسم الريح القذا عن متونه	فما إن به عيب يكون لعائد
بأطيب ممن يقصر الطَّرفَ دونه	تقي الله واستحياء بعض العواقب[1]

(١) الحيوان ١٤٢/٥ = المنعرج : المنعطف – بقصر الطرفَ : يرده

وفي العصر العباسي أخذت الاستدارة طريقها إلى الشعر في هذه الأطر المألوفة لحدودها، وحظيت بإقبال الشعراء عليها مع نمو الثقافة واتساع آفاق التحضر، وعظم خط الوصف منها بخاصة، وترددت بين القصر والطول استجابة لنشاط الفكر، وخصوبة الخيال، وقوة الوجدان، وتعبيرا عن تجارب الشاعر في مختلف المواقف، لإشباع رغبته في بعض هذه المواقف وإرضاء رغبة غيره في بعضها الآخر.

وأول من يطالعنا من شعراء هذا العصر بشار المجود المبتدع، يصف الجيش فيقول:

وأرعن يُعشى الشمسَ لون جديده	وتخلس أبصار الكماة كتائبه
تغص به الأرض الفضاءُ إذا غدا	تُزاحمُ أركانَ الجبال مناكبه
تركنا به كلبا وقحطان تبتغي	مجيرا من الهبل المطَلَّ تغاليه[1]

وفي هذا مدح لقبيلة قيس إذا كان ولاؤه فيها. وصراعها ضد كلب وقحطان مشهور، عند مازا حمرهم سكني الشام قبل عهد مروان بن الحكم.. والأبيات تبدأ بقوله (وأرعن..) وتختم بالخبر في قبوله : (تركنا..)

هذه صورة .. وصورة أخرى للاستدارة تمثل طورا من أطوار نموها في مقام المدح عندما يصطنع الشاعر البهدلي المعروف (بنسابة الأسد) استدارة في معرض المفاضلة يقول فيها :

ما مخدر خدر مستأسد أسد	ضبارم خادر ذو صولة زئر
غضنفر غضف قرضابة ثقف	مسترعب لقلوب الناس مصطبر
ذو برثن شرت ضخم مزوره	خبعثن الخلق في أخلاق زعر

(١) طبقات ابن المعتز = الهبل : الشكر – المطل : المهدر دمه.

جأب الشراسيف رحب الجوف مفترس — عند التجاول للأقران مهتصر
عفرنس أهرت الشدقين ذو حنق — للقرن عند [لقا] الأقران مقتسر
جهم المحيا هموس لا ينهنهه — صوت الرجال، ولا للزجر يزدجر
في خطمة خنس، في أنفسه فطس — كأنما وجهه من هضبة حجر
ذؤالة قيسري حين تبرزه — غشمشمي، فلا يبقى ولا يذر
ببالغ عشر عشر من شجاعته — إذا تنازلت الأبطال واشتجروا
بل أنت أجرأ منه في تقدمه — وأنت أقدم منه حين يجتئر[1]

ويروي أن الشاعر بعث بقصيدته التي منها هذه الأبيات إلى موسى الهادي (وقد انهمك في الشراب والقصف، وكان مشغوفا بالسماع، فلما سمعها أعجب بها شديداً وقال للحاجب : أخرج إلى الباب فَمُرْ من ينادي (أين نسابة الأسد؟).. والحق كما قال، فهو لم يزد على أن نسب الأسد إلى مجموعة من الصفات في الأبيات حينما ألزم الأسد أجمته، وراح ينعته، دون أن يفيد شيئاً مما فعل الأعشى مثلا حين قصَّ علينا قصة الأسد في لوحة حافلة بشتى الصور والحركة والصراع وضروب الانفعال، ولم يدع للنعمان غير المشابهة أو المساواة، لكن الشاعر العباسي، في عصر الثقافة، لم يزد على أن وضع أمامه معجما يضم صفات الأسد ثم أخذ يرصها رصا دون إحكام، ولما

---

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص١٣٣ و ص١٤٣ = مخدر خدر : صفات للأسد معناها مقيم ملازم لعرينه – صنبارم : جرئ – عفيف : مشرخي الآذان – لقف : خفيف – قرضابة : قطاع – برثن شرث : مخلف محدد – خبعثن : ضخم شديد – زعر : سيء الخلق – جب : غليظ – الشراسيف : أطراف الأصابع – مهتصر : كاسر – عفرنس : غليظ العنق – أهرت الشرقين : واسعهما – جهم المحياه كريه الوجد غليطه – الهموس يسير في الليل دائما أو الذي يكسر فريسته – ذؤالة : على الذئب ويطلق على شر السباع – قسري : ضخم – غشمشمي : جريء..

استوعب الكثير من هذه الصفات، حتى أوفى بقارئه وسامعه على الملالة، راح يزعم أخر المطاف أن هذا الأسد ليس ببالغ عشر عشر من شجاعة ممدوحه بل إن صاحبه أجرأ منه..

وقارئي هذه الاستدارة التي بدأت بـ (ما مخدر..) وانتهت بـ (بالغ عشر عشر وقد طالبت حتى ضاقت بها النفس، لا يحس بتلاحم الأبيات، أو تتابع الصور بحيث تسلم إلى الختام، فلم تكن مشوقة ولا مثيرة، ولا يستحق الشاعر ما قاله عنه ابن المعتز من أنه (مقتدر على الكلام، مجيد للوصف حسن الرصف إلخ)

وقد نضطر فنخل بترتيب الشعراء تقديما وتأخيراً، حين نذكر الاستدارة في شعر ابن الرومي الذي اتخذ (الأسد) أيضا مادة للوحته في قوله :

١-ليأمن سقاطي في الخطوب ونبوي	جنان الذي سخشى على ويحذر
٢-فما أسد جهم المحيا، شتيمه	خبعثة، ورد السبال، غضنفر
٣-مسمى بأسماء فمنهن ضيغم	ومنهن ضرغام، ومنهن قسور
٤- له جنة لا تستعار وشكة	هو الدهر في هذا وهذا مكفر
٥-إهاب كتجفا الكمى حصانة	وعوج كأطراف الشَّباحِينَ يفغَر
٦- وحجن كأنصاف الأهلة لا ينى	بهن خضاب من دم الجوف أحمر
٧- تظل له غلب الأسود خواضعاً	صنوارب بالأذقان حين يزمجر
٨- له ذمرات حين يوعد قرنه	تكاد له الصم السِّلام تَفَطَّر
٩- يراه سراة الليل، والدوُ دونه	قريبا بأدنى مسمع حين يزأر
١٠-يدير إذا جن الظلام حجاجه	شهاب لظى يعشى لها المتنور

١١- خبعثنــة جــاب البضيــع كأنــه　　　مكسَّــر أجــواز العظــام مجـــبَّرٌ
١٢- له كلكل رحب اللبــان وكــاهل　　　مظــاهَر ألبــاد الرحالــة أدبـــر
١٣- شديد القوى، عبل الشوى مؤجد القرا　　　ملاحَــق أطبــاق الفقــار مضـــبَّرٌ
١٤- إذا ما علا مَتْنَ الطريــــق ببركــه　　　حمى ظهره الركبان فالســـفر أزور
١٥- أخو وحدة تغنيه عن كل منجـــد　　　له نجـــدة منـــها، ونصـــر مـؤزر
١٦- مخوف الشذا يمشي الضَّراء لصيــده　　　ويبرز للقـــرن المنــاوى فيصحــر
١٧- بأربى على الأقران مـــنى صولــة　　　وقد أنذر التجريب من كان ينـذر[1]

واستدارة ابن الرومي هذه من أطول ما عرف منها في الشعر العـــربي، هـــو المصور البارع المستقصي للمعاني ولامح أدق التفاصيل، لصفاء ذهنه، وســـعة خيالـــه وقوة إحساسه بالموصوف، وإلباسه ما يشاء من صور وأفكار يجعل قارئ شعره يشـتغل بما أبدع، ويستفرغ جهد في تصوره ما أمكنته قدراته وأسعفة حواسه وخيالاته، كمـــا رأيناه هنا يرسم صورة للأسد شاملة لكيانه كله ما ظهر منه وما خفى فركـــز علـــى شكله ولونه وبسالته وسطوته، وثبات جنانه، وطيرانه إلى الشر وافتراسه إذا ما أحـــس

(١) شرح مقامات بديع الزمان ص ٤٦٦ فقلا عن الديوان = ٢- جهم المحيا : غليظ كريد المنظر – شتيم: عابس كريه الوجه – خبعثن : ضخم شديد – ورد السبال : ذو شوارب ورديـــة – ٣- الضيقـم : الأسد والقوى الذي يعض – الضرغام : الأسد الشديد – القسور : الأسد العزيـــز – ٤- شـــكة : سلاح – مكفر: مستتر بها – ٥- بجفاف الكمى : قابلية البطل فيقيه – الشبا : إبرة العقرب – يفغر : يفتح فمه. ٦–حجن: منعطفة منحنية – ٨- ذمرات : صيحات – الصم الســـلام : الصلـــب مـــن الحجارة – الدو : الصحراء الحجاج : عظام ينبت عليها الحاجب والمقصـــود النظـــر – ٩- جـــاب البضيع: غليظ اللحم أجواز العظام : أوساطها – ١٢- الرحالة : اللبد على ظهره كالسرج بعضـــه فوق لبعض – أدبر : عظيم الدبر وهو المؤخر – ١٣- عبل الشوى : غليظ القوائم – مؤجد القـــرا : محكم خلق الظهر – الأطباق : عظم رقيم يفصل بين كل فقارين – مضبر مجتمع الخلق مكتنز اللحـــم – ١٤- البرك : باطن الصدر أو الصدر نفسه – أزور : مائلون – حمى ظهره الركبان : تركوا طريقـــه فلم يسلكوه – ١٦- الشذا : الأذى – الضراء : مشى مستخفيا يواريه الشجر.

جوعا، أو إثارة، أو قوة يريد أن ينفس عنها إلى آخر ما ارتسم في مخيلة ابن الرومي ليوهم أعداءه بما يخفيهم منه، وبما يتوعدهم بالأذى، لأنه كان سيء الظن بالناس من حوله في زمنه، متوقعا لما يمكن أن يوقعوا به من سوء، لفرط إحساسه بكراهيتهم له، وإعراضهم عنه، كأنه غريب مجفو، أو به شذوذ والحق إن كان غريب الطباع، شديد التشاؤم والتطير، حاد المزاج، ولهذا هدد أعداءه، بهذه الصورة التي أجاد رسمها للأسد، ففي استدارته تحس أثر ذلك كله، أو علاماته فيها، وقد تمثل الأسد عابس الوجه، كريه المنظر، غليظا ضخما، وردى السبال، مكتنز اللحم، عظيم الصدر، مظاهر اللبد مجتمعه على كاهله، متين القوائم، وثيق اتصال الفقار، شديدا محكم البناء إذا أقبل أو أدبر، مهيبا رهيبا له من جلده السميك، وأنيابه العوج كإبر العقرب، وأسنانه المعقوفة كأتصاف الأهله، ومخالبه التي يبطش بها كأسلحة هجوم ودفاع لا زمة له ثابتة فيه لا تستعار...

كما أنه له زئيرا، إذا زمجر خضعت له غلب الأسود، وتدافعت تتضارب بالأذقان، وإذا صاح متوعدا أقرانه كادت تنشق له الحجارة الصم الصلاب، وسمعه سراة الليل، فيظنونه قريبا منهم مقبلا عليهم مع أن بينهم وبينه أمدا بعيدا، على امتداد تلك الفلاة. ويكاد يعشى الناظرين شعاع عينيه اللتين تقدحان الشرر كأنهما شهاب لظى وسط الظلام.

ومن طباعه التفرد والعزلة، لأنه مرهوب الجانب، مخوف الأذى، ذو عزة وكبرياء، إذ لا يحتاج إلى نجدة من أحد، كما أنه قادر على أن يختل صيده حين يمشي الضراء مستخفيا وراء الشجر، وله من صولته و جرأته ما يجعله يبرز مصحراً حين يناجز الخصوم والأقران..

هذا الأسد، على ما صور ابن الرومي وتخيل أو توهم، ليس أشد منه بأسا وبطشا وسطوة، فهما متساويان في ذلك – بزعمه ووهمه، فليأمن الذين يخافون عليه، وليحذر الذين عناهم بقوله ممن مناوأته والكيد له، فليس كليل الضريبة عندما تلم به الخطوب، وإنها لكثيرة محدقة به، مشيراً بذلك إلى عداوة مجتمعه له، وتأثره بما يرى ويسمع ويتوهم فينفعل له ويجازيهم على ذلك كله تهديدا واستهزاء وسخرية وحقدا..

وهو إذ يرسم هذه اللوحة، ويلح في تصوير الأسد من سائر جوانبه ودخائله ويثير حواس قارئه وأحاسيسه – مضطر أن يرى نفسه أسدى القلب والمخالب والأنياب والطباع، وسائر ما يرهب ويخيف حتى يقر نفسا ويستشعر أمنا، ويهدأ بألا..

وقد وجد في رحابة الاستدارة هنا مجالا للتعبير عن كل أولئك، وأرضى رغبته في الإلحاح على الصورة، والإلمام بكل جوانبها كشأنه أبدا فيما أبدع من وصف للناس والأشياء في استقصاء يقوم على التحليل والتعليل، ليقطع السبيل على كل قائل يحاول أن يقول مثله في عصره، فلينصفه هؤلاء القوم أو يظلموه، فلن يستمر هذا الظلم إلى آخر الأيام..

وقارئ هذه الاستدارة يظن لأول وهالة أنها لم تعد أن تكون معجما لألفاظ الأسد، أسمائه وصفاته، ولو أمعن النظر – كما قدمنا – لأمسك عن هذا القول...

أما ابن المعتز فإنه مدح أمير المؤمنين بقصيدته التي أولها :

سلام أمير المؤمنين على الدهر ولازلت فينا باقيا واسع العمر

واتخذ من أسلوب الاستدارة معرضا لرسم صورة مماثلة للأسد فحين أراد أن يقيم وجوه شبه بينه وبين أمير المؤمنين فيما ذكر من صفات ذلك الليث في قوله.

وما ليث غاب يهدم الجيش خوفه	بمشية وثاب على النهي والزجر
يجسر إلى أشباله كل ليلة	عقيرة وَحْش أو قتيلا من السفر
إذا ما رأوه طار جمعهم معاً	كما طير النفخ التراب عن الحجر
جرى أبي يحسب الألف واحدا	بعيد، إذا ماكر يوما، من الفرّ
يزعزع أحشاء البلاد زئيره	وينهل أبطال الرجال من الذعر
إذا ضم قرنا بين كفيه خلته	يعاني عروسا في غلائلها الحمر
فحرم أرض الحائرين وماءها	فهيهات من يغدو عليها ومن يسرى
بأجرأ منه حد بأس وعزمة	إذا ما نزا قلب الجبان إلى النحر[1]

وقد سلك في هذا الوصف طريقا وسطا هو خير مما ذهب إليه البهدلي "نسابة الأسد"، دون ما اختطه ابن الرومي لنفسه، فذكر ابن المعتز من صفات الأسد أنه ليث غاب مخيف حتى للجيش يكاد يحل نظامه ويبدد جمعه خوفا، وأنه يقطع الطريق على الغادين والرائحين لاستبداده به وقهره، وفيه وزجره، وأنه حريص على أن يقدم لأشباله في كل ليلة وحشا عقيرا، أو قتيلا من جماعة المسافرين إذا هم حلوا السبيل فاختطف أحدهم وطار الآخرون مدبرين، وأنه لجرأته وإبائه وشجاعته يظن الألف واحدا إذ يحمل عليهم حملة واحدة يكر فيها ولا يفر، وأنه يراز فينفض سكان الجهات

(١) الديوان لمبد بيروت ص ٢١٦ = عقيرة بمعنى معقور : وحسن عقير : قتيل أو جريح - يزعزع : يحرك تحريكا شديدا - أرض الحائرين : الحائر في الأصل حوض يصيب إليه سيل الماء من الأمطار ويقال للموضع المطمئن الواسع المرتفع الحروف - وحائر الحجاج بالبصرة معروف يابس لاماء فيه..

القريبة، ويتحركون حركة عنيفة في هربهم منه حتى ليصيب الشجعان بذعر شديد يشغلهم عن كل شيء إلا عن طلب النجاة، وإذا نازل قرناً له أحاله بين كفيه بالقهر والهصر إلى ما يريد أن ينال منه.. هذا الأسد لا يعد له في جرأته وحدة بأسه، وجده في أمره إلا أمير المؤمنين.. فالاستدارة هنا في معرض المساواة أو المشابهة على أمثلة مما سبق، وقد وفق ابن المعتز في رسم صورة للأسد، ترضى رغبته في الوصف والتصوير على ما تخيل من غير إلحاح على ذكر التفاصيل كما صنع ابن الرومي، وإن كان قد غضنَّ من بسالة الأسد ذكر هذه العروس في غلائلها الحمر وهو يعتصر قرنه..

وفي معرض (الرثاء) كانت صورة الاستدارة المأثورة عن متمم بن نويرة مثالا لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي، ذلك الذي كان نمطه نمط الأعراب كما قال عنه ابن المعتز حين رثى أخاه سعيد بن عبد الرحيم، ورثاء الأخوة ترك لنا نماذج جيدة في الرثاء عامة وفي رثاء الإخوة خاصة، قال عبد الملك :

فما أم خشف اودعيه قرارة ... من الأرض وانساحت لترعى وتهجعا
خليس كلون الأيهقان، ابن ليلة ... أمر قواه أن ينوء فيركعا
ويهتز في المشي القريب كأن ... قضيب من البان التوى فترعرعا
فظلت بمستن الصبا من أمامه ... تنغم في المرعى إليه ليسمعا
إذا أغفلت نادت، وإن ناب نبأة ... على سمعها تذكر طُلاها فَترْبَعا
فخالفها عاري النواهق شاسب ... أخو قفرة أضحى وأمسى مجوعا
فأفل منه بعد عل، ولم يدع ... لملتمس إلا شريحا مذعذعا

فجـاء بريـاه نسـيم مـن الصبـا صباحا، ودرَّجَرَّ لكـلا فأجعـا[1]

وقد قصد إلى تصوير أساه ووجده لفقد أخيه، فقال : إن فجيعته فيه كفجيعة تلك الظبية في رئأها الذي أودعته مكانا مطمئنا من الأرض وذهبت ترعى لكل تحصل على درة لهذا الرضيع، ولكي تغفو إغفاءه خفيفة في مكان بعيد عن الحركة وصخب المرعى. وقدم لنا الشاعر وصفا لهذا الخشف موضحا لونه الأحمر أو الأشمط الذي يخالط بياضه سواد، وأنه كان ابن ليلة فقط لا يستطيع أن ينهض إلا بمشقة وجهد فإذا قام على يديه فإنه سرعان ما يقع، وإذا مشى قليلا في المكان القريب تخلع وتأود والتفت أرجله كما يتحرك غصن البان ويتأود. ثم قال عن أمه : أنها كانت إذا أبعدت ظلت تناغيه وتبغم له في المرعى ليسمعها فيستأنس، وكانت إذا سهت عنه عادت فنادته، وإن رجع إليها صوته الضعيف تذكرته فكفت عن الإمعان في البعد وتوقفت، حتى وقعت المفاجأة عندما انتهز هذه الفرصة ذئب شاخص للعظام التي حول عينيه، ضامر متأبد في القفر جائع فأعمل فيه أنيابه، وشرب من دمه المرة بعد المرة، ولم يترك منه إلا شرائح بدداً. إلى أن حمل إليها في الصباح نسيم الصبا ريح بقاياه وأشلائه فجزعت الأم وتولهت وأوجتها الشكل الذي جره عليها طليها الدر لترضعه، وغفلتها عنه.

---

(1) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٧٧ = الخشف : ولد الظبي أول مشيه – الخليس : الأحمر أو الذي خالط بياضه سواء – الأيهقان : عشب يطول ورقُهُ عريضه وله وردة حمراء – أمرُّ قواه : ألوى قواه – ناء : نهض بجهد وشقه – مُستَنُّ الصبا : موضع جريها – ناب، مقلوب نبأ : صوت صوتا خفيفا والنبأة: الصوت الشديد – الطلى : ولد الظبي – تربع : توقف وانتظر – النواهق عظام شاخصة بجوار العين – شاسب : ضامر وأراد الذئب أو أحد السباع – المدعذع : المبدَّد المفرق.

فالاستدارة قصد بها إلى إبراز هذه المواجد، عند الظبية لفقد ابنها الرضيـــع، وعند الشاعر لفقد أخيه بدرجة سواء، كما قصد إلى تنمية مرثيته وإشباع التعبير عـن عواطفه الجياشة بالحزن ورغبته في هذا الوصف والتصوير.. ولعله حين تأثر بمتمم بـن نورة في استدارته، تأثر أيضاً بزهير بن أبي سلمى في حديثه عن البقرة الوحشية الـتي كانت حالها كحال هذه الظبية عندما قال :

طباها ضحاء أو خلاء فخـــالفت	إليه السباع في كنـــاس ومرقـــد
أضاعت فلم تُغفَرْ لهـــا خلواتهـــا	فلاقت بيانا عند آخـــر معـــهد
دما عند شلو تحجل الطير حولـــه	وبضع لحام في إهاب مقـــدد[1]

ويعتزل ربيعة الرَّقي فتأتي الاستدارة موجزة : إذ الأصل والفرع في بيت واحد هو قوله :

فما الشمس المضيئة يوم دجـــن	بأحسن منك يـــوم تبذلينـــا[2]

فيكون نظير ما أثر عن أبي تمام في مثلها حيث قال :

ما ربع مية معمـــورا يطيـــف بـــه	غيلان أبهى ربي من ربعـــها الخـــرب
ولا الخدود وإن أدمين من خجـــل	اشهى إلى ناظري من خدها الترب[3]

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر زهير) ص ٢٨٧ = الضحاء : للإبل كالغداء للناس أي دعاها إلى الرعـــي الضحاء أو خلو المكان – كناس : كن تستتر فيه من حر أو برد – البيان : ما استبان من جلد وغيره – معهد : الموضع عهدته فيه – الشلد : بقية الجسد.

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص١٦٣

(٣) الديوان ص ١٥ طبعة بيروت

فتتذكر (المقال الدوري) البسيط في تقسيم أرسطو. وهو الذي يتألف من (مصراع واحد)..

وقد يكون الأصل في بيت والفرع في تاليه كقول ربيعة أيضا :

وما أدماء جؤذرها تراعى وتدفو حين يسمعها بغاما
بأحسن منك يوم رحلت عنها وقد بلت مدامعك اللثاما[1]

وإذا اتجهنا شطر المغرب وجدنا الأندلسيين يلتزمون نهج المشارقة فيما أثر عنهم من أساليب البيان، ومنها أسلوب الاستدارة الذي دار على ألسنة كثير من شعرائهم الممتازين كابن زيدون وابن خفاجة وابن سهل الذين أخذوا يصوغونها مقلدين تارة ومجددين تارة أخرى في مجال التعبير عن أفكارهم، وتجاربهم العاطفية في أغراض الشعر المختلفة. وبقوالبها المتعددة التي عرفت في أدب المشارقة فهذا ابن زيدون يتغزل ويقول :

وما شوق مقتول الجوانح بالصدى إلى نطفة زرقاء أضمرها وقط
بأبرح من شوقي إليكم ودون ما أدير المنى عنه القتادة والخرط[2]

ويصوغها ابن خفاجة في مقام المدح ويقول :

فما السيف يوم الروع نبهت نصله فأضرمته نارا، وضرجته دما

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص١٦٣

(٢) الديوان ص ٦١ (الوقط : حفرة في الجبل يتجمع فيها المطر – الخرط : انتزاع الورق من شجر القتاد ويقال في الأمثال : دونه خرط القتاد).

بألين أعطافـــا واخشـــن مضربـــا … وأرهب إقداما وأجـــدى تخدمـــا
ولا الروض غب القطر فضضه النـدى … ورجـــع فيـــه طـــائر فتكلمــــا
بأطيب أفيـــاء، وأنضـــر صفحـــة … وأعطر أخلاقا وأحلـــى ترنمـــا[1]

وزاد في مقام الرثاء وأجاد حين قال :

فما بنـــت أيـــك بـــالعراء مرنـــة … تنادي هديلا قـــد أضلتـــه نائيـــا
وتندب عهدا قد تقضـــي برامـــة … ووكرا بأكنـــاف المشـــقر خاليـــا
بأخفق أحشـــاءً، وأنـــى حشـــية … وأضرم أنفاسا، وأندى مآقيـــا[2]

ولنحظ أنه أضمر ذكر (منك) في سياق المدح، وذكر (مني) في مقام الرثاء لأن أول الكلام يدل عليه..

ثم نصل إلى الاستدارة في شعر ابن سهل الإسرائيلي، الذي يقـــول في فتـــاة موسى:

فما وجد أعرابيـــة بـــان دارهـــا … فحنت إلى بان الحجـــاز ورنـــده
إذا آنست ركبا تكفـــل شـــوقها … بنـــار قـــراه والدمـــوع بـــورده
وإن أوقد المصبـــاح ظنتـــه بارقـــا … يحـــيى فهشـــت للســـلام ورده
بأعظم من وجدي بموســـى وإنمـــا … يرى أنني أذ نبت ذنبـــا بـــوده[3]

---

(١) الديوان ص١٩٩ وص ٢٣٨

(٢) الديوان تحقيق د. غازي ص٢٣٨ وص١٩٩

(٣) الديوان طبعة بيروت ص ١١٣

إذ أراد أن يعبر عن وجده بصاحبه، فتمثله كوجد أعرابيه بدارها، وقد شطت عنها وأرغمتها ظروف الارتحال على الاغتراب، فثارت أشواقها وحنت إلى كل ما يذكرها بالحجاز كشجر البان والرند، والبرق، والركبان، وسالت دموعها الغزار من فرط الحنين، وذهبت بها الظنون كل مذهب، فضوء المصباح توهمه بارقا، يخفق من جهتها ويلمع حاملا إليها تحية الأحباب، فتهش له وترد السلام.

واستمد الشاعر مادة هذه الصور من حياة البادية – وهو ابن اشبيلية – وشتاق ما بينهما، ليضفى عليها ثوبا من الطهر والصفاء، بشف عن علاقة العفيفة بصاحبه، ويدفع عنه قالة السوء، كما لمح ما في قصة سيدنا موسى عندما آنس من جانب الطور نارا، ودل على معتقده في (اليهودية)، وتكلف ذلك كله فجاءت (الاستدارة) كما رأيت، قاصدا بصنيعه إلى تنمية هذا الغرص، إلى التشبه بتلك الأعرابية في وجدها بدارها، ويلاحظ غلبة العنصر الأنثوي في تصوير تلك المواجد، سواء في الغزل والرثاء، فإنهن أرق قلوبا، وأشد انفعالا وإثارة..

وإذا تحولنا إلى مصر في العصر الحديث، وجدنا شاعراً يسير على النهج، ويتذوق ألوان البيان، ويتحرى الأساليب المحكمة ويصوغ على مثالها. ذلك الشاعر هو (حافظ إبراهيم)، ونقف وقفه قصيرة عند قصيدته التي أنشدها في حفل أقيم ببورسعيد لإعانة مدرسة البنات بها، وفيها يقول :

إني لتطربني الخلال كريمة	طرب الغريب بأوبة وتلاقي
وتهزني ذكرى المروءة والندى	بين الشمائل هزة المشتاق
(ما البابلية في صفاء مزاجها	والشرب بين تنافس وسباق

والشمس تبدو في الكئوس وتختفي والبدر يشرق من جبين الساقي
بألذ من خلق كريم طاهر قد مازجته سلافة الأذواق[1]

والاستدارة هنا للمساواة بين الخلق الكريم الطاهر بحيث يكون مرغوبا فيه أشد الرغبة، وبين الخمر البابلية الممزوجة بالماء الصافي في حين قد مزج الأول بالذوق السليم، والمشابهة قد ترضى أذواق الشاربين حين لا ترضى أهل العفة عنها ولتصون منها. وللناس فيما يعشقون مذاهب..

وهنأ حافظ السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه فقال :

فإذا المدافع في النزال تجاوبت بزئيرها وتلاحم الجيشان
وإذا القنابل دمدمت وتفجرت تحت الغبار تفجر البركان
وإذا البنادق أرسلت نيرانها طلقا، وأسباب الهلاك دواني
أبصرت جناً في مسالخ فتية وشهدت أفئدة من الصوان[2]

ب- الاستدارة في معرض التوكيد :

هذه الاستدارة عرفها الشعراء من قديم، واتخذوها مجالا للتعبير عن معاني الثبات على الولاء، والبقاء على الوفاء، وتبرئة الساحة، ورد كيد الكائدين، وحسد الحاسد، أو لتقرير حق، وتأكيد معتقد، أو لتعظيم شأن أو التنويه بآية من آيلت الله في

---

(١) الديوان جـ١ ص٢٨٠ = البابلية : الخمر تنسب إلى بابل فهي معتقة – الشرب : جماعة الشاربين.

(٢) الديوان جـ١ ص٤٥ = النقابل : أراء فذائف المدافع – دمدمت عليهم : أرجفت الأرض بهم وأطبقت عليهم بالعذاب – المسالخ : الجلود.

ملكوته، أو الإشارة بخلق كريم كالشكر على النعمة، ونجدة الصريخ، أو ما تتضمنه العلاقات الاجتماعية من معان، كتوثيق العهود، وصيانة النفوس والأموال. وسائر ما يصدر عن الإنسان منفعلا بتجاربه المتصلة بالأفراد. والقبائل والرؤساء والملوك..

وكانت الأيمان في الجاهلية تصور معتقدة الوثنى أو النصراني كما كانت تمثل الجمع بين هذا الاعتقاد بالأوثان والإيمان بالله، أو بين رب مكة والصليب إلى أن أشرق نور التوحيد فصحح العقائد ودعا إلى عبادة الله الواحد.

وبقدر ما يكون الانفعال في الموقف يكون تعدد الأقسام كرد فعل مناسب له نفيا أو إثباتا.إلى ما يقصد إليه الشاعر أو الكاتب من تنمية موضوعه فيتخذ الإيمان وسيلة فنية من وسائل التعبير والتصوير، مع ما يكتنف القول غالبا من الجد والرهبة والجلال...

والاستدارة حينئذ تتألف من مجموعة من الأبيات حسنة النسق بحيث تجمع بين صدق التصوير وإحكام البناء بالحق والإنصاف أيضا ..

ويؤدي القسم في اعتذار النابغة إلى النعمان، من وشاية حساده به، والناقمين عليه، دورا مهما في تبرئة ساحته، وتأكيد إخلاصه في ولائه ووده حين يقول :

فلا لعمر الذي مسحت كعبته ... وما هريق على الأنصاب من جسد

والمؤمن العائذات الطير يمسحها ... ركبان مكة بين الغيل والسعد

ما قلت من سيئ مما أتيت به ... إذن فلا رفعت سوطي إلى يدي

إلا مقالة أقوام شقيت بها ... كانت مقالتهم قرعاً على الكبد[1]

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر النابغة) ص١٥٣ و ص١٥٤ = مسحت : لمست التمس البركة – هريق : سال الجسد : الدم : الأنصاب : الحجارة التي كانوا يذبحون عليها القرابين – المؤمن : الذي آمنها من خوف – العائذات : اللاجئات إلى الحرم، تمسحها الركبان : تمسح عليها ولا تهيجها بصيد – الغيل والسعد : أجمتان بين مكة ومنى – القرع : الضرب.

فقد وشى به بنو قريع ونسبوا إليه ما لم يقله ليفسدوا جو العلاقة بين النعمان وبينه حسدا من عند أنفسهم ونكاية به، فأقسم برب الكعبة، وما سال على الآنصاب من دم، وبالله الذي آمن الطير العائذات بالحرم من الخوف، حتى صارت لا يهجيها أحد، فهي في أمن فوق الشجر وفي الطرقات، أقسم بهؤلاء جميعا إنه لبرئ مما نسب إليه من سيئ يفسد بينهما الود الخالص، ويؤثر في نفسه وجسمه، ويؤذي كبده، وإن ليدعو ربه إن كان غير صادق أن يصيبه بشر ما يصاب به الحانث في جسمه (إذن فلا رفعت سوطى إلى يدى).

ويجئ تعدد الأقسام، في تلهف لإقناع النعمان ببراءته، ونفى وشاية القوم عنه، والقسم في البيتين الأول والثاني، والجواب في البيت الثالث في نسق محكم، (وفصول) متتالية حتى النهاية بذكر الخاتمة.

ولعل النابغة في استدارته العينية كان أشعر لأن انفعاله كان أشد وحرصه على رضا النعمان وعفوه عنه وخوفه منه كان يملأ جوانب نفسه إذ يقول :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة   وهل يأثمن ذو أمة وهو طائع

بمصطحبات من لصاف وثبرة   يزرن إلالا سيرهن التدافع

سماما تباري الريح خوصا عيونها   لهن رذايا بالطريق ودائع

عليهن شعث عامدون لحجهم   فهن كأطراف الحني خواضع

لكلفتني ذنب امرئ وتركته   كذى العر يكوى غيره وهو راتع[1]

(١) مختار الشعر الجاهلي (شعر النابغة) ص١٥٧ و ص١٥٨ = الأمة : هنا معناها الدين والطريقة المستقيمة بمصطحبات : الإبل التي تصطحب في السير للحج – لصاف : جبل لتميم – ثبرة : واد بديار ضبة – الإل: جبل بعرفة – سماق : أي كسام وهو طائر شديد الطيران – خوص في غائرات العيون من الجهد – رذايا : نوق سقطت إعياء وتخلفت في الطريق – الحني : القسي – العر : القروح تخرج في عنق الفصيل – راتع : يأكل ويشرب في خصب وسعة.

ففي محاولة أخرى منه لا نتزاع بذور الشك من صدر النعمان، حلف غير آثم، وهو المستقيم المطيع، بهذه الإبل المصطحبات في السير بقصد الحج تحمل رجالا شعثا غبرا قادمين من ديار بعيدة ليزوروا عرفة، مسرعين كأنما تطير بهم طيرُ السمام التي تباري الريح في سير متدافع حتى نال من الإبل الإعياء فغارت عيونها، وضمرت وتقوست ظهورها حتى صارة كأعواد القسى، في حين لم يستطع بعضها متابعة هذا السير السريع فتختلف على الطريق كأهن ودائع.. أقسم بهذه الإبل الرواحل التي وصفها وصورها في هذه الأبيات – إن النعمان ليحمله أوزار امرئ آخر هو المذنب دونه، حتى لكأنه ذلك الجمل الصحيح يكوى هو ويترك المريض، ولعله بهذا الأسلوب في التصوير يرجع به إلى الإنصاف والرضا.. وكأني بالأعشى كان يترقب صنيع النابغة، ويتحراه حتى يأتي بمثله، ولعله يتفوق عليه. ولكن للنابغة فنه الذي حلق فيه وقصر غيره من دونه، فاعتذاراته معلم من معالم الشعر الجاهلي لحسن تأتيه ورفقه ورهافة حسه في ذلك باصطناع أدق الألفاظ والأساليب، واتخاذ أقوى الحجج، واستعمال أغلظ الأيمان على براءته وسلامة صدره، إلى ما عرف به من حنكة وتسام وحكمة واعتزاز بالصداقة والكرامة، وأين من ذلك الأعشى إلا ما أراده من تفنن في المديح أو الهجاء أو الوصف. وقدأ سلفنا القول فيما اصطنعه من فن في الاستدارة التي مدح بها النعمان.. فلنستمع إليه في استدارة أخرى في معرض التوكيد إذ يقول يهجو عمر بن عبد الله :

حلفت برب الراقصات إلى منى	إذا مخرم جاوزنه بعد مخرم
ضوامر خوصا قد أضرها السرى	وطابقن مشيا في السريح المخدم
لئن كنت في جب ثمانين قامة	ورقيت أسباب السماء بسلم
ليستدرجنك القول حتى تهره	وتعلم أني عنك لست بملجم[1]

---

(١) الديوان القصيدة ١٥ = مخرم : منقطع أنف الجبل – طابقن مشيا : وقع خف الرجل مكان خف اليد من الإعياء – أسباب السماء : مراقيها – تهره : تكرهه

مستعيراً هذا القسم ووصف الإبل من سابقيه.. ثم يستقل في معناه بتهديده بأنه لو كان في جب عميق إلى ثمانين قامة، أو كان طائرا محلقا في الفضاء حتى بلغ مراقي السماء لاستدرجه القول وبلغه منه ما يجعله يدرج على الأرض من تأذيه مما سمع، في استدارة في معرض التوكيد بدأت بقوله (حلفت..) وانتهت بقوله : (لن كنت..) وبين البداية والنهاية (فصول) من القول، قد أسلم بعضها إلى بعض في استشراف نفس تقر وهدأ بانتهاء المعنى وتمام الكلام..

وإذا كان الأعشى لم يجد، فقد أجاد تلميذه الأخطل وبرع في هذا اللون من الاستدارة، حين اتخذها وسيلة لتحبير القول مثل ما بذله النابغة الذي كان الأخطل يتأسى به أيضاً في استعمال الأساليب الفنية المتعددة ومنها أسلوب الاستدارة كقوله في مدح يزيد بن معاوية :

إني حلفت برب الراقصات وما	أضحى بمكة من حجب وأستار
وبالهدى إذا احمرت مذارعها	في يوم نسك وتشريق وتنحار
وما بزمزم من شمط محلقة	وما بيثرب من عون وأبكار
لألجأتني قريش خائفا وجلا	ومولتني قريش بعد إقتار[1]

إذا أقسم برب الإبل التي تخب في سيرها حاملة الحجيج إلى مكة، وبأستار الكعبة، وبالهدى المعلمة باحمرار قوائمها في أيام النسك والتشريق والنحر، وبالرجال الكبار محلقين يطوفون ويشربون من ماء زمزم، وبالنسوة كبارا وصغارا عندما يزرن مدينة الرسول عليه الصلاة والسلام. وكأني به يلم بمناسك الحج ويذكرها في قسمه

(١) شعر الأخطل ص ١١٩ - مذارعها : قوائمها.

رغبة منه في أن يبلغ بها ما يريد من الأمن والغنى بعد أن كان مهددا خائفا وجلا، وبعد أن كان مقترا عليه في الرزق، فلتتعدد الأقسام – إذن – الحاحا منه لبلوغ هذه الغاية، وفي خلال ذلك يصف ويصور ما شاء لتنمية قصيدته، وإظهار البراعة الفنية، وإضفاء جو الرهبة والجلال والصفاء على ما تتحدث عنه الأبيات..

وربما أتت (استدارته) في مدح بشر بن مروان لتكون أولى بالتقدير، وأحق بالتسجيل إذ يقول فيها :

إني ورب النصارى عند عيدهم	والمسلمين إذا ما ضمها الجمع
ورب كل حبيس فوق صومعة	يُمسى، ولا همه الدينا ولا الطمع
والمبدين على خوص مخدمة	قد بان فيهن من طول السرى خضع
حثوا الرواحل مشدودا حقائبها	من شأن ركبانها الحاجات والولع
لقد مدحت قريشا واستغثت بهم	وإذ ما أنام إذا ما صحبتي هجعوا[1]

فقد جمع في قسمه بين النصارى في أعيادهم، والمسلمين يوم جمعهم، والرهبان في صوامعهم، وأقسم بربهم كلهم،.. وبالحجيج راحلين على تلك الإبل الغائرة العيون المشددة الأرساغ، وقد بدا عليها من طول السرى تطامن وخضوع، وظهر عليها الإعياء، وهم يحثونها على السير السريع تحمل حقائبهم من أجل بلوغ حاجاتهم تهديد الأنصار وتؤمنه من خوف، إذ ما ينام إذا ما صحبه هجعوا.. وبذلك أجاء الأخطل مادع المويين في الاستدارة سواء في معرض المساواة ومعرض التوكيد ليدل على أنه الشاعر المحسن في فن المديح بعد أن تمرس بأسلوب النابغة والأعشى وغيرهما فيه..

---

(١) شعر الأخطل ص٧١ و ص٧٢ = ألبد : القام ولزق – خضع : تطامن – الولع من ولع يلع : إذا لزم الشيء ولج فيه ومن معانيها الاستخفاف – ٢ – الديوان المجلد الثاني ص٦٧٩

ولم يتخلف الفرزدق عنه إذ كان هو الآخر مجوداً منقحا يعمد إلى اصطناع مثل هذه الأساليب البيانية والصور الفنية، لتزدا. بها معانيه قوة وإثارة وجمالا وكما صاغ الاستدارة في معرض المساواة والمشابهة، لجأ إليها ليستخدمها في تأكيد معانيه مادحا وهاجيا، أما في المدح فنقرأ له قوله :

إني حلفت بصارع لابن له	إسحاق فوق جبينه المتلول
ولقد حلفت بمقبلين إلى منى	جاءوا عصائب فوق كل سبيل
شعث الرءوس ملبدين رمت بهم	أنقاء كل تنوفة وهجول
أن قد مضت لي منك حسن صنيعة	والراقصات بنمرق وشليل[1]

وهو هنا يعدد الأقسام أيضا ليؤكد حسن الصنيع والاعتراف بسابق أيادي الممدوح، فيحلف بأبي الأنبياء سيدنا إبراهيم حين صدق الرؤيا قَتَلَّ ابنه للجبين، وهذا الابن إسحاق عند بعض المفسرين وإليه ذهب الفرزدق مخالفا رأي الجمهور في أن المتلول كان إسماعيل، كما حلف بالحجاج الذاهبين إلى منى في جماعات متفرقة على السبل، غبر الرءوس، ملبدي الشعور، تتقاذفهم الفلوات، وكذلك أقسم بالإبل التي تحملهم وأمتعتهم، وقد غطيت أعجازها بالأكسية وَهُيِّئ رحلها بالوسائد أو الطنافس.. وكأني بالفرزدق يذكر بأصل الشعائر في عبادة الحج، وهذا ما زاده على الصور المألوفة في أقسام الشعراء السابقين..

---

(١) الديوان المجلد الثاني ص٦٧٩ = المتلول : الملقى على عنقه وخده أو المصروع – أنقاء : قطع الرمل المنقادة والمحدودبة – فلاة لاماء فيها ولا أنيس – الهجول جمع هجل : وهو المطمئن من الأرض – الهوجل : المفازة البعيدة – الشليل : كساء من صوف أو شعر يجعل على عجز البعير وراء الرحل.

وأما الهجاء فقد جاءت الاستدارة أوجز عندما قال :

حلفت برب الراقصات إلى منى بقين نهارا داميات المناسم
عليهن شعث ما اتقوا من وديقة إذا ما التظت شهباؤها بالعمائم
لتحتلبن قيس بن عيلان لقحة صرى ثرة أخلافها غير رائم[1]

مقسما بهذه اليمين المأثورة (حلفت برب الراقصات إلى منى) وزاد وصف الإبل بما أصابها من عناء السفر الطويل حتى دميت مناسمها، وما لقى الحجيج من وعثاء الطريق فبدوا شعثا غبرا دون أن يتقوا شدة الحر وقد التظت منها الرءوس، مهددا موعدا قيس عيلان بما يصيبهم من جهد وقحط وضيق.. فالاستدارة قد منحت الشاعر متنفسا لإفراغ شحنته العاطفية بهذه الأبيات المتلاحمة البناء الدائرة بين القسم والجواب..

فإذا صرنا إلى عصر التكلف وجدنا من يمدح بقوله :

حلفت بمن سوى السماء وشادها ومن مرج البحرين يلتقيان
ومن قام في المعقول من غير رؤية بأثبت من إدراك كل عيان
لما خلقت كفاك غلا لأربع عقائل لم تعقل لهن ثوان
لتقبيل أفواه، وإعطاء نائل وتقليب هندي، وحيس عنان[2]

(١) الديوان ص ٨٦٠ (المجلد الثاني) = الوديقة : شدة الحر – اللقحة : الناقة الحلوب صرى : بقية – ثرة غزيرة صفة لمحذوف – أخلافها جمع خلف : كالضرع للشاة أو الحلمة للناقة (وأراد التظت العمائم بالشهباء..)

(٢) تحرير التحبير ص٣٢٧ والشاعر هو ابن خرداذبة

وإذا كنا في عصر البعث والإيحاء، وجدنا (حافظ إبراهيم) يقسم فيقول :

تـــالله لـــو جندتمـــا مـــل النقـــا ونزلتمـــا بمواطــــن العقبـــان

وغرســـتما أرض الحجـــاز أســـنة وأســـلتما بحـــراً مـــن النـــيران

وأقمتمـــا فيـــها المعـــاقل منعـــة من أرض نجد إلى خليـــج عمـــان

لدها كمـــا ورماكمـــا وذراكمـــا ما حي الحصون وماسح البلـدان[1]

قاصدا بقسمه التهديد وتخويف والى الحجاز وشريف مكـــة لثورتهمـــا علـــى السلطان عبد الحميد، والمقسم به (الله..) والمقسم عليه أوجواب القسم (لدهاكمـــا..) وبينهما نَسَّق (فصولا) على فعل الشرط حتى تم المعنى وانقضى الكلام.. وقـــد اتخـــذ أسلوب الاستدارة في معرض التوكيد وسيلة لرسم الصور، والتهويل على المناوئين بمـــا فرض من فروض ليفت في عضدهم بما مدح به السلطان عندما ذكر الجواب :

لدها كمـــا ورماكمـــا وذراكمـــا ماَ حِي الحصون وماسح البلـــدان

مظهراً قدرا من البراعة الفنية، فيما نسق وفصل، وربط بين الأجزاء بحيث يرد آخرها إلى أولها، وتسلم البداية إلى النهاية في شكل دائري يمثل (وحدة المعنى) بتماسك الأبيات على الوجه الذي يتميز به أسلوب الاستدارة.

(١) الديوان جـ١ ص٤٩ = رمل النقا : القطعة – من الرمل المنقادة – مواطن العقبان: رءوس الجبال – ذراكما : ذرت الريح التراب تذروه : فرقته وأطارته.

(٣)
الاستدارة في النثر

أسلوب الاستدارة في النثر كصنوه في الشعر، تكون فيه (الجملة الدورية) المركبة مفصلة بفواصل متناسقة أو مترابطة حين تتداعى عناصرها وتأتلف، ولا تنقضي حتى يتم المعنى الذي يشغل الذهن، أو الصورة التي تتمثل بالخيال، غير أنها في النثر تخاطب العقل أكثر مما تخاطب الوجدان، وتنشد الإقناع أو التفسير أو التوجيه، دون أن تفقد عنصري الإثارة والتشويق نقول هذا دون أن نقيم حدوداً فاصلة حادة بين أسلوبي النثر والشعر، فقد يتقاربان في موضوعات معينة أو عند كاتب ينبض قلبه بروح الشعر.

على أن الاستدارة في النثر أهملت صورة النفي والجحود، أو الأصل والتفريع في اصطلاح علماء البديع، فلم نسمع بها مبدوءة باسم (منفي بما) يتخذ أصلاً يفرع منه جملة من جار ومجرور متعلقة بذلك الأصل تعلق غرض من أغراض النثر، ثم يخبر عنه بذلك اسم بأفعل التفضيل تذكر بعده (من) داخلة على المقصود بالمدح أو الذم أو نحوهما، ومن ثم تحصل المساواة بين الاسم المجرور بمن وبين الاسم المنفي بما، كما كان الحال في الشعر. نقول: لم يقع لنا ذلك الشاهد إلا حين جرى في النثر على سبيل ما يسمى (بحل النظم)* في عصور الضعف والتقليد، حين غاض معين الفكر أو كاد، وحين حسرت عين الخيال.. وهذه الاستدارة أوردها صاحب الخزانة فقال: "ومن إنشاء القاضي شهاب الدين محمود في هذا الباب قوله:

(وما أم طفل قذفها الزمن العنيد، في بعض البيد، في أرض موشحة المسالك، قليلة المسالك، قد لمع سرابها، وتوقدت هضابها، وصرخ بومها، ونفر ظليمها، وحضر

سمومها، وغاب نسيمها، فلما خافت على ولدها من الظمأ والهلاك، أجلسته إلى جنب كثيب هناك، ثم ذهبت في طلب الماء للغلام، لئلا يقضي عليه الأوام، فانتهى بها المسير، إلى روضة وغدير، وآثار مطي بوارك، تدل على أن الطريق هنالك، فعادت إلى ولدها مسرعة، وكل أعضائها إليه عيون متطلعة، فلما شارفت جنب الكثيب، رأت ولدها في فم الذيب، بأكثر مني حسرة وتلهفا، وأعظم مني حرقة وتأسفاً.

وأغزر دمعاً عندما قيل لي الـذي كلفت به أضحى على البعد مُزْمعَا[1]

وقد طال ما بين حديها (ما أم طفل..) و(بأكثر مني حسرة..) بحيث لو نظمت شعرا لكانت أطول.. وقد غلب عليها الوصف والعرض القصصي المستعار.. ندع هذا والتكلف فيه، ونعرض صوراً للاستدارة في النثر كما وردت في الشعر صوراً تضمنتها أساليب الشرط والجواب، والقسم والمقسم عليه، والمبتدأ والخبر، متضمنة غرض الأسلوب من الإقناع أو التفسير أو التوجيه أو التأثير، أو دعوة الإنسان إلى التفكير أو العظة والاعتبار، وغير ذلك مما نسلم به في ا لأمثلة والشواهد.

أ ـ أمثلتها من القرآن الكريم

ورد في القرآن الكريم شواهد متعددة للاستدارة، فمثالها المحدود بالشرط والجواب قول الله تبارك وتعالى "قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم، وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها، وتجارة تخشون كسادها، ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله وجهاد في سبيله ـ فتربصوا حتى يأتي الله بأمره ..)[2] فالشرط في أول الآية بداية الاستدارة، والجواب (فتربصوا..) ختامها.. وقد جاءت هذه الآية

(١) خزانة الأدب، للحموي، ص ٥٠٥.

(٢) سورة التوبة، الآية ٣٦.

الكريمة بعد قوله تعالى: "يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا آباءكم وإخوانكم أولياء إن استحبوا الكفر على الإيمان، ومن يتولهم منكم فأولئك هم الظالمون" مؤكداً النهي والتهديد، ومفصلاً بيان من عناهم بترك موالاتهم بسبب إيثارهم الكفر على الإيمان حتى ولو كانوا أقرب الأقربين وأشد ما يحرص الإنسان عليه من الأموال المكتسبة والتجارة التي يخشى عليها الكساد، والمساكن الطيبة المرضية، لأن حب الله ورسوله والجهاد في سبيله يجب أن يكون في المقام الأسمى، فحبهما دونه كل حب، وإلا فلينتظروا حتى يأتيهم أمر الله وعذابه، وفي هذا من التهديد والوعيد ما فيه إلى ما ذيلت به الآية الكريمة (والله لا يهدي القوم الفاسقين).

ومن أمثلتها الجامعة البالغة قوله عز وجل (إذا الشمس كورت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيرت، وإذا العشار عطلت، وإذا الوحوش حشرت، وإذا البحار سجرت، وإذا النفوس زوجت، وإذا الموؤدة سئلت، بأي ذنب قتلت، وإذا الصحف نشرت، وإذا السماء كشطت، وإذا الجحيم سعرت، وإذا الجنة أزلفت، علمت نفس ما أحضرت)[1].

---

(١) سورة التكوير وهي من السور المكية ومعاني المفردات هي: كورت: جمع بعضها إلى بعض ورمي بها فيذهب ضوءها – انكدرت النجوم: تغيرت فلم يبق لها ضوء لزوالها عن أماكنها – العشار: أنفس ما عند العرب من أموال، وأصل معناها "الناقة العشراء هي التي مر لحملها عشرة أشهر وهذا اسمها إلى أن تضع في تمام السنة" وتعطيلها تركها مسيبة مهملة، وهذا مثل معناه: أنها لو كانت عشراء لعطلها أهلها واشتغلوا بأنفسهم – وحشر الوحوش: جمعها وإماتتها – ومعنى سجرت: أحميت أو ملئت – ومعنى (زوجت) أي قرن الرحل الصالح مع الرجل الصالح والرجل السوء مع الرجل السوء – الموؤدة: المدفونة، حية – إذا المساء كشطت: أي نزعت وجذبت ثم طويت – (وقوله علمت نفس ما أحضرت جواب لقوله تعالى: إذا الشمس كورت وما بعدها) تفسير الطبري، الجزء ٣٠.

فقوله سبحانه: (إذا الشمس كورت، وما عطفت عليها، آيات كريمة تصف مشاهد مما يقع قبل يوم القيامة ويرمها، وهو وصف شامل وعجيب يدعو إلى التأمل في كل مشهد، والاعتبارية، وما يزال الفكر يتابع هذه المشاهد أو هذه الآيات حتى يصل إلى الجواب في قول الله تعالى: "علمت نفس ما أحضرت" وهو ختامها وبه تمام المعنى.

ومثله قوله سبحانه: "إذا السماء انفطرت، وإذا الكواكب انتثرت، وإذا البحار فجرت، وإذا القبور بعثرت، علمت نفس ما قدمت وأخرت"[1].

فجواب "إذا السماء انفطرت.. وما بعدها قوله جل شأنه "علمت نفس ما قدمت وأخرت، ومع ذكر الشرط وما عطف عليه أحداث مما سيقع يوم القيامة، للسماء والكواكب والبحار والقبور. يظل القارئ أو السامع يلاحق مشاهدها حتى يستقر عند الختام بذكر الجواب: "علمت نفس ما قدمت وأخرت".

وقوله جل ذكره: "إذا السماء انشقت، وأذنت لربها وحقت، وإذا الأرض مدت، وألقت ما فيها وتخلت، وأذنت لربها وحقت. يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه[2].

والمعنى: إذا السماء تصدعت وتفطرت فكانت أبواباً، واستمعت السماء في تصدعها وتشققها لربها، وأطاعت منقادة لأمره، وإذا الأرض بسطت فزيد في سعتها،

---

(١) سورة الانفطار: انفطرت: انشقت – انتثرت: تساقطت من مواضعها كالنظام، فجرت: فجر الله بعضها في بعض فملأ جميعها – بعثرت: أثيرت فاستخرج من فيها من الموتى إحياء.

(٢) سورة الانشقاق: انشقت: أي لهول يوم القيامة كقوله تعالى: وانشقت السماء فهي يومئذ واهية – أذنت: استمعت وانقادت وحق لها أن تفعل – كادح: جاهد في عمله من خير وشر، إلى ربك: أي طول حياتك إلى لقاء ربك – وجواب إذا محذوف ما يدل عليه إنك كادح، وقبل فملاقيه (البحر المحيط: تفسير أبي حيان، الجزء الثامن).

وألقت ما في بطنها من الموتى إلى ظهورها، وتخلت منهم إلى الله سبحانه وسمعت أمــر ربها في ذلك وأطاعت، وحق لها أن تسمع وتطيع، وهنا تتشرف النفس الجواب فيكون ما دل عليه قوله عز وجل "يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه" من أن كل إنسان ملاق من ربه جزاء كدحه.

ثم قد تكون الآيات أو الفواصل غير متراخية بين الشرط وجزائه كمـا في قولـه تعالى: "إذا جاء نصر الله والفتح، ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجـاً، فسـبح بحمد ربك واستغفره إنه كان تواباً" على أن هناك نظيراً لكل ما قلنا به من آي الذكـر الحكيم.

أما صورة "الاستدارة" في معرض التوكيد، فأمثلتها كثيرة، وقد بلغت من الإعجاز البياني الغاية التي لا تنال، ومن شرف المعنى ونبل الغرض ما لا يدرك، وقد تتابعت فيـه الأقسام وتنوعت، أو صُوِّر المقسم به أروع تصوير في أوجز تعبير وأحلى موسقة كلام، لتقرير معتقد، أو توكيد حقيقة، أو تنويه بشأن، أو تذكير بنعمة، وأتل معي أول سورة الذاريات:

بسم الله الرحمن الرحيم "والذاريات ذروا، فالحاملات وقرا، فالجاريات يســرا، فالمقسمات أمراً، إنما توعدون لصادق، وإن الدين لواقع".

فهذه الأقسام إما متعددة، ولكل مقسم به صفة أو أكثر، وإما المقسم به واحـد منعوت بنعوت متعاطفة. وعلى الأول يكون رب العزة قد أقسم بالرياح الذاريــات، الحاملات السحب الموقرة بالماء، وبالسفن الجاريات في يسر تحمل النـــاس والمتـاع، وبالملائكة المقسمات الأمور من الأرزاق والأمطار وغيرها.. ويكون الغرض من القسم بها التنويه بآثارها ومنافعها، وتعظم شأن الملائكة، والتذكير بنعم الله وشكره، وقـدره حق قدره ومن ثم يأتي الجواب حق اليقين والصدق: (إنما توعدون لصادق وإن الديــن لواقع).

وعلى الثاني يكون الله، - (تعالى ذكره) - قد أقسم بالرياح وحدها لأنها تنشئ السحاب وتحمله وتصرِّفه، وتجزي به في السماء جريا سهلاً، وتقسّم الأمطار بتصريف الرياح.

فالمقسم به واحد، وما أتى بعده من عطف الصفات، وقد نسقت في نتال وإحكام إلى أن ذكر الجواب فقد جاء بعد أن استشرفت النفس، وأمعن الفكر والنظر ما في السماء من عظيم قدرة الله، وجليل آثاره، وواسع رحمته، جاء ليقرر الصدق والحق فيما قال: "إنما تتوعدون لصادق، وإن الدين الواقع.."

ويأتي القسم في أول سورة الطور بأشياء كثيرة، لها من شرف المكان وقدسيته، ونباهة الشأن، وعلو الذكر، وجليل الخطر، ما يدل على عظمة الخالق ووحدانيته، ليقرر المقسم عليه ويتحقق، ويقع بالكافرين عذاب الله الذي لا يدفع عنهم دافع. يقول جلت قدرته: "والطور، وكتاب مسطور، في رَقٍّ منشور، والبيت المعمور، والسقف المرفوع، والبحر المسجور، إن عذاب ربك لواقع، ما له من دافع" فمع تعدد الأقسام وتواليها يتابع الفكر توارد الآيات والمشاهد، مستجلياً متأملاً خاشعاً حتى وقوع الجواب في الختام*

والاستدارة في معرض التوكيد كذلك في أول سورة المرسلات.

* (كتاب مسطور: قيل هو القرآن والكتب الإلهية أو ما كتبه الله في اللوح المحفوظ - الرق جلد رقيق يكتب فيه، منشور: مفتوح أو لائح أو مبسوط - السقف المرفوع: السماء - البحر المسجور: المملوء بالمياه..) من تفسير أبي حيّان البحر المحيط.

يقول الله تعالى: "والمرسلات عرفاً، فالعاصفات عصفاً، والناشرات نشراً فالفارقات فرقاً، فان للمقيات ذكراً، عذراً أو نذراً، إنما توعدون لواقع في أول سورة النازعات..

يقول تبارك وتعالى : "والنازعات غرقا، والناشطات نشطا، والسابحات سبح، فالسابقات سبقا، فالمدبرات أمرا".

وجواب القسم محذوف تقيره : لتحاسبن أو لتبعثن.. لدلالة الكلام عليه..

وفي أول سورة البروج..

يقول سبحانه : "والسماء ذات البروج، واليوم الموعود، وشاهد ومشهود"، وجواب القسم محذوف يدل عليه (قتل أصحاب الأخدود) وقيل هو الجواب وفي أول سورة الفجر..

قال تعالى : "والفجر، وليال عشر، والشفع والوتر، والليل إذا يسر، هل في ذلك قسم لذى حجر" وجواب القسم محذوف هنا أيضاً، وتقديره لتبعثن) فيما يدل عليه قوله تعالى: (ألم تر كيف فعل ربك بعاد .. إلى قوله: فصب عليهم ربك سوط عذاب.. وقيل الجواب : "إن ربك لبالمرصاد.." في أول سورة الشمس حيث بدأت بقوله الله سبحانه : "والشمس وضحاها، والقمر إذا تلاها، والنهار إذا جلاها، والليل إذا يغشاها، والسماء وما بناها، والأرض وما طحاها، ونفس وما سواها، فألهمها فجورها وتقواها. قد أفلح من زكاها، وقد خاب من دساها.." والقسم في هذه السورة يتناول هذه الآيات الكونية في الشمس وضحاها والقمر إذا تلاها، والنهار إذا جلاها، والليل إذا يغشاها، والسماء وما بناها، والأرض وما طحاها.. ثم أقسم سبحانه بالنفس الإنسانية المفكرة في هذا الكون العظيم وخالقه المبدع إذ أكمل عقلها وأناط به إدراك ما به فجورها وتقواها واختيار ما يشاء منهما..

وقد نوع الأقسام بالتقابل كذلك بين الشمس والقمر، والنهار والليل، والسماء والأرض..

وكأني بمن يتلو هذه الأقسام يَتَنقّل فكره وقلبه ونظره بين هذه الكائنات العظيمة، والآيات الدالة على قدرة الله وعظمته وبديع صنعه، قبل أن يتقرر المقسم عليه ويتأكد، فإذا به أمر محتوم، ووعد غير مكذوب، هو أنه لَيُدَمْدِمَنَّ الله على مشركي مكة، لتكذيبهم رسول الله صلى الله عليه وسلم، كما دمدم على ثمود، لأنهم كذبوا صالحا..[1]

ثم هي في معرض التوكيد كمثال أخير في أول سورة العاديات، إذ أقسم الله العظيم قائلا : "والعاديات ضَبْحاً، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا، فوسطن به جمعا، إن الإنسان لربه لكنود وإنه على ذلك لشهيد، وإنه لحب الخير الشديد.."[2].

فالخيل مدار هذا القسم وحدها حين تعدو سرعة في سبيل الله ويتردد صوتها في صدرها، وتقدح الحجارة بحوافرها فتوريها النار، حين تغير في الصباح على المشركين والكفار. مثيرة للغبار بجريها السريع، حتى تتوسط جمع العدو.. فالمقسم به في حالاته المتتابعة، فيما يدل عليه العطف بالفاء، يجعل الذهن يتابع حركتها النشيطة عادية مغيرة، تثير النقع وتتوسط الجمع مع مراعاة قيود الضبح والقدح ووقت الصبح، ومع ملاحظة الآيات القصار الموافقة للحركة السريعة، و(المزاوجة) و(السجع)، لتتم بذلك كله (اللوحة) المائجة بالحركة والإثارة والبعد الذاهب أقصى مد البصر، وهو يتابع خيل الله

---

(١) هذا رأي الزمخشري ف تفسير السورة "وانظر الطبري وأبا حيان"

(٢) العاديات الخيل تعدو في سبيل الله – ضبحا – حمحمة عند العَدْو الشديد – الموريات قدحا – تقدح بحوافرها الحجارة فتتطاير منها النار – لكنود – لكفور.

تعدو مجاهدة في سبيله، وينتهي هذا المشهد المثير المعجز بجواب القسم : (إن الإنسان لربه لكنود) وهو الختام الموافق الذي تتقرر به حقيقة نفسية، مجلوة كجلاء تلك اللوحة، كاشفة لبخله بل شح نفسه، فالعلاقة قائمة بين المقسم والمقسم عليه، وداعية ضمنا إلى مدافعة هذا الجحود وإنكاره، وانتزاع جذوره، فمجاهدة النفس أقوى وأكبر من كل جهاد، وصدق الله العظيم (وإنه على ذلك لشهيد، وإنه لحب الخير لشديد).

وربما تتم هذه الصورة من الاستدارة بما هو أوجز عندما تكون الفواصل أو المقاطع بين البداية والنهاية غير متراخية في الطول، كقوله تعالى في سورة المدثر : (كلا والقمر، والليل إذ أدبر، والصبح إذا أسفر، إنها لإحدى الكبر..).

وقوله سبحانه في سورة الانشقاق : (فلا أقسم بالشفق، والليل وما وَسَقَ، والقمر إذا اتسق، لتركبن طبقاً عن طبق).

وقوله جل وعز في أول سورة البلد : (لا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد، لقد خلقنا الإنسان في كبد).

وتبقى بعد ذلك صورتها محدودة بحديها : (المبتدأ والخبر، أو ما أصله المبتدأ والخبر).. وتتمثل في الكتاب المبين بقول الله سبحانه :

(إن في خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار، والفلك التي تجري في البحر بما ينفع الناس، وما أنزل الله من السماء من ماء، فأحيا به الأرض بعد موتها، وبث فيها من كل دابة، وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لأيات لقوم يعقلون)...(*) صدق الله العظيم

(*) ومن صور الاستدارة أيضا – وهي مما وقفت عليه من أي الذكر الحكيم وهو الإمام المبين – أن يكون "المقال الدوري" محصورا بين الفعل المنفي "بما" "أولاً" وتعقبه وماطف من عناصر جميلة تحمل أجزاء من المعنى العام الذي ينتهي بانتهاء.

ب : أمثلتها من نثر الكتاب

وجرى أسلوب الاستدارة، فيما سالت به أقلام الكتاب من فنون النثر على مر العصور الأدبية، وخاصة فن الرسائل التي صدرت عن ديوان الخلافة، أو الولاية، تعالج موضوعات مختلفة في الدين والسياسة والاجتماع، وتلك التي صدرت عن الكتاب أنفسهم تعبيرا عن علاقاقم الشخصية، وحاجات نفوسهم، ثم التي أثرت عنهم في مسائل العلوم والآداب..

وفي أوائل القرن الثاني الهجري كان تطور الكتابة الفنية، وقد شاع قولهم المأثور : بدئت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد .. وعلى فرض صحة هذا القول تطالعنا رسالة كتبها عبد الحميد على لسان مروان بن محمد إلى ابنه عبد الله حين وجهه لمحاربة الضحاك بن قيس الشيباني الخارجي يقول فيها :

(أما بعد فإن أمير المؤمنين، عندما اعتزم عليه من توجيهك إلى عدو الله الجلف الجافي الأعرابي المتسكع في حيرة الجهالة، وظلم الفتنة، ومهاوي الهلكة، ورعاعه الذين عاشوا في أرض الله فسادا، وانتهكوا حرمة الإسلام استخفافا، وبدلوا نعمة الله كفرا، واستحلوا دماء أهل سلمه جهلا – أحب أن يعهد إليك في لطائف أمورك، وعوام شئونك، ودخائل أحوالك، ومصطرف تنقلك عهدا، يحملك فيه أدبه، ويشرح لك به عظته..)

وكان الضحاك قد خرج على الخليفة المرواني سنة ١٢٧هـ وغلب على الكوفة، ثم استولى على الموصل سنة ١٢٨ في ثورة شغلت الدولة في الجنوب والشمال.. وقد أراد مروان أن يعهد إلى ابنه عهدا ينهض به لدفع هذه الثورة وأن يعتمد عبد الحميد

المعاني التي تكتب بها العهود : إذ هي عهد ووصية وتوجيه ويلاحظ أنه بدأ معقبا على "اسم إن" بما يفيد توقيت العزيمة على توجيهه لعدو الله الخارجي، ومن ثم راح يصفه هو وجماعته بمجموعة من الصفات عبر عنها بطائفة من الفواصل المنسقة بإحكام حتى بلغ الخبر بقوله: "أحب أن يعهد إليك.." وبتمامه تم المعنى المراد الذي تضمنته جملة الاستدارة وقد دار بين طرفيها المبتدأ والخبر على بعد ما بينهما مما يعلق الانتباه من البداية حتى الختام..

وقد راق هذا الأسلوب عبد الحميد فانقاد له، حتى إننا نجد في الرسالة نفسها لطولها أكثر من استدارة، يشرح فيها ويفصل، ويوجه، وينصح، كأن يكتب على لسان مروان قوله:

(أعلم أن الظفر ظفران : إحدهما – وهو أعم منفعة، وأبلغ في حسن الذكر قالة، وأحوطه سلامة، دائمة عافية، وأعوده عاقبة، وأحسن في الأمور موردا، وأعلاه في الفضل شرفا، وأصحه في الروية حزما، وأسلمه عند العامة مصدرا – ما نيل بسلامة الجنود، وحسن الحيلة، ولطف المكيدة، ويمن النقيبة..).

فبداية جملة الاستدارة : (أحدهما.. وختامها : (ما نيل بسلامة الجنود..)[1]

وقد نهج صديقه ورفيقه ابن المقفع هذا المنهج في التوجيه والتأديب. إذ قال :[2]
(اعلم أن من أوقع الأمور في الدين، وأنهكها للجسد، وأتلفها للمال، وأضرها بالعقل، وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار – الغرم بالنساء..)

---

(١) جمهرة رسائل العرب ٤٩٨/٢

(٢) الأدب الكبير (من آثارة المجموعة) ص٣٠٦

ثم دارت (الاستدارة) في أساليب الكتاب من بعدهما تعبيرا عن المعاني المركبة، واستجابة للدواعي الفنية، والصيغ الدعائية والاعتراضية المستحدثة في كتابة الرسائل الصادرة عن الخلفاء والوزراء وإليهم، صدور نصح وتوجيه أو استدامة إخاء وولاء أو شكر على نعمة ..إلخ ومن ذلك ما كتب أبو نصر الرقاشي إلى يحيى بن زياد الحارثي في معنى الإخاء[1]:

(أما بعد، أصلحك الله وأمتع بك، في ستر منه وكرامة دائمة، فإن خير ما استفاد المرء لنفسه، واستعان به على مروءته، واعتقد لدنياه وآخرته، وإن كان الله قد أكمل عقله، وأحسن إليه في جميع أموره – الأدب الصالح..)

وبداية الاستدارة (فإن خير ما استفاد المرء..) وما يزال الذهن يتابع هذه الفواصل المترابطة في شوق، حتى يبلغ النهاية وانقضاء المعنى بقوله : (الأدب الصالح..).

ومن كتاب كتبه سعيد بن حميد عن ابن طاهر، إلى أهل بغداد[2]:

(ولله عند أمير المؤمنين – في رئيس دعوته، وسيف دولته، والحامي عن سلطانه، ومحل ثقته، والمتقدم في طاعته ونصيحته لأوليائه، والذاب عن حقه، والقائم بمجاهدة أعدائه محمد بن عبد الله مولى أمير المؤمنين – نعمة يرغب إلى الله في إتمامها، والتوفيق لشكرها..)

وقد بدأت جملة الاستدارة بقوله (لله..) وانتهت بـ (نعمة يرغب إلى الله في إتمامها..)

(١) جمهرة رسائل العرب ٦٩/٣

(٢) المصدر السابق ٢٧٣/٤

وقد يتوسط عدد الفواصل فتحلو، كتلك التي كتبها أحمد بن طيفور في رسالة بعث بها إلى علي بين يحيى المنجم، أحد ندماء المتوكل[1]:

(إن أحق معرف بأن يشكر، ويد بارة بألا تكفر، وأحق واجب بأن يؤدي، وإحسان وبر بأن يجازي – معروفك، أعزك الله، عندي، وَيَدُكَ قبلي، وحقك على، وإحسانك إلى..

فأولها (إن أحق معروف..) وآخرها (معروفك عندي..)

مع صنعة ظاهرة في الموافقة بين "فصول" (اسم إن) وبين الخبر وما عطف عليه، كصورة من صور رد العجز على الصدر.

ومن الاستدارة بين المبتدأ وخبره، ما ذكره أبو حيان التوحيدي – في غير الرسائل رواية عن الجيهاني في الشعوبية[2]:

(وعنده أن الجاهل إذا لبس الثوب الناعم، وأكل الخبز الحواري وركب الجواد، وتقلب على الحَشِيَّة، وشرب الرحيق، وباشر الحسناء – هو أشرف من العالم، إذا لبس الأطمار، وطعم العشب، وشرب الماء القراح، وتوسد الأرض..)

وأسلوب أبي حيان يتضمن أسلوب الاستدا ِة كثيرا، لأنها تؤدي معانيه المحتشدة، والمفصلة بكثير من الفواصل والعطوف حتى يبلغ حاجته منها وينقضي الكلام كما أراد.

---

(١) المصدر السابق ٤/٣٤٤

(٢) الإمتاع والمؤانسة ص٨٧

وإذا كنا في العصر الحديث، وجدنا في أسلوب الزيات استدارات بلغت حد الروعة في شمول المعاني، ودقة التقسيم، وحلاوة التوازن، كقوله في مقال بعنوان (يوم ولية)[1]

(وإنما الذي ملك الألباب حتى أذهل، وآثار الإعجاب حتى أدهش، وفجر الحماسة حتى أطغى – هو منظر جنود مصر بشبابهم الفاره، وخلقهم السوى، وملامحهم الدالة..)

في استدارة بين المبتدأ (الذي ملك..)، والخبر (هو منظر جنود مصر..) (وكقوله في مقال بعنوان (محمد الوالد)[2]

"يا لله لقلوب الوالدين ! إن النبي الذي ولد في مهد اليُتم، ودرج في حجر العَدْم، وتقسمت عمره عوادي الخطوب، فكابد أذى قريش، وحقد المنافقين، وكيد اليهود، وعالج مكاره الدعوة من القلة والذلة، والهزيمة والفتنة – قد احتمل كل أولئك بصبر المجاهد، ويقين المؤمن، وعزم الرسول)..

فما إن افتتح جملة الاستدارة، حتى أخذ الذهن يلاحق معانيه الجزئية في فواصل محكمة، منغومة بالتوازن، مع استيعابها للفكرة التي لخصت عمر الرسول إلى أن بلغ الخاتمة بقوله : (قد احتمل ..)

(١) وحي الرسالة جـ١ في مقال نشر بتاريخ ٢٣ مايو سنة ١٩٣٩

(٢) وحي الرسالة حدا في مقال نشر في ٢٠ إبريل سنة ١٩٣٥

كما وجدنا الدكتور عبد الوهاب عزام يذهب بها مدى بعيدا، وإذ تكثر الفواصل تتنوع، وبذا كانت غير مملة (بحيث يسهل التنفس في فصولها وأقسامها). كأن يقول في مقال له ضمن كتابه (الشوارد)[1] تحت عنوان اللذة الكبرى :

(فاللذة التي يجدها في فعل الخير، واللذة التي يجدها الكريم حين يفرج الكرب عن الناس، وحين يواسي المرضى والضعفاء، واللذة التي يوحى بها المرأى الجميل في أرجاء السموات والأرض، ولذة المعرفة والإطلاع والبحث والازدياد من العلم، ولذة التأمل في المعاني الجميلة التي لا تحد، واللذة التي يشعر بها العابد حين يقف في محرابه، ويخلع نفسه من المادة، فيستمد من الله النور والجمال والخير والحق حتى يفيض قلبه نورا ومحبة ورحمة – كل أولئك لذات أعظم وأوسع وأجمل وأبقى من اللذات الحسية..)

والاستدارة بهذه السعة استوعبت أفكاره عن اللذة الكبرى إذ تنوعت كما رأيت.. فلذة الخير ولذة الكرم ولذة المواساة، والمنظر الجميل، والمعرفة والتأمل، والعبادة،.. وقد بدأت بالمبتدأ : (اللذة التي يجدها الخّير، وما عطف عليها من فواصل مترابطة في نسق عذب. ثم انتهت بقوله (كل أولئك لذات أعظم وأوسع) لتنقضي فصول الكلام بتمام المعنى المراد..

أما الاستدارة التي تأتلف بحَدَّيِ الشرط والجواب، فَلَعَلَّهما أكثر استعمالا ودورانا في كتابة الكتاب قديما وحديثا، سواء في الدين والسياسة والاجتماع، وشرح النظريات النقدية..

---

(١) طبع في كراتشي باكستان سنة ١٩٥٣

فها هو ذا عبد الحميد الكاتب يقول في رسالته عن مراون إلى ابنه عبد الله :

(إن كان أحد من حَشَمِك وأعوانك تثق منه بغيب ضمير، وتعرف منه لين طاعة، وتشرف منه على صحة رأي، وتأمنه على مشورتك، فإياك والإقبال عليه في كل حادث يرد عليك..)[1]

فهو حين ينصحه ويوجهه يتخذ هذه الفواصل معبرة عن صفات في صاحبه ليحذره ألا يقبل عليه في كل حادث يرد عليه، حتى لا يظهر بمظهر من به وحشة إذا غاب، وأنه لا يستطيع تدبير أمر من دونه..

وإذا تعددت الفواصل، أو (الفصول) وترابطت لم تكثر في مثل هذا المقام تركيزا للنصح في الذهن على نحو مفيد..

وقد يقصد بها الإقناع، في باب المحاجة أو التوجيه، إذ يخاطب القلب والعقل معا، في مثل قوله أبي الربيع محمد بن الليث من رسالة كبتها للرشيد إلى قسطنطين السادس ملك الروم :

"فإذا تصورت البينات مجسدة في قلبك، وتبينت الحجج ممثلة لنظرك، قد أضاء صوابها لك، وقَرَع حقُّها قلبك - فأجعل القول بها شعارا للسان به متصلا"[2].

فقد حاول الكاتب بهذا الأسلوب أن يتغلب على هوى قسطنطين أو عصبيته لدينه، وعلى تردده أو إنكاره حين جعل البينات والحجج في هذه الصور المحسة بحيث يضئ الصواب، وتطرق باب القلب.

(١) جمهرة رسائل العرب ٢/ ٤٩٠

(٢) جمهرة رسائل العرب ٣/ ٢٦٥

وكانت فواصل الاستدارة مجالا لهذا التصوير حتى ختامها : (فاجعل القول بها شعاراً للسان متصلا به".

وينصح ابن المقفع السلطانك، ويبين له ما يجب أن تقوم عليه سياسته من المشورة والعدل والحزم فيقول :

"إذا كان سلطان عند جدة دولة فرأيت أمراً استقام بغير رأي، وأعوانا جزوا بغير نيل، وعملا أنجح بغير حزم، فلا يغرنك ذلك ولا تستنم إليه"[1] فتقسيم (الجملة الدورية) إلى فواصل تحمل كل منها جزءا من المعنى حتى يتم الكلام، وقد أسلم الأول للآخر في ترابط ترتد فيه النهاية على البداية، واضح كل الوضوح في هذه المقدمات التي تمثلت في وقوع الأمر منفصلا عن سببه الحقيقي، وينصحه ألا يغتر بذلك ولا يستنيم له".

وإذا كان الحسن البصري أجاد وصف الإه م العادل لأمير المؤمنين عمر بن عبد العزيز – فإن الإمام مالكا أفاض في تذكير الخليفة هارون الرشيد وتخويفه ووعظه حين كتب إليه يقول :

(فإنك لو رأيت أهل سخط الله تعالى، وما صاروا إليه من ألوان العذاب وشدة نقمته عليهم، وسمعت زفيرهم في النار وشهيقهم، مع كلوح وجوههم، وطول غمهم، وتقلبهم في دركاتها على وجوههم، لا يسمعون ولا يبصرون، ويدعون بالويل والثبور، وأعظم من ذلك حسرة إعراض الله تعالى عنهم، وانقطاع رجائهم، وإجابته إياهم بعد

(١) الأدب الكبير ص٢٨٤ ضمن مجموعة أعمال ابن المقفع ط : بيروت

طول الغم بقوله : (اخسئوا فيها ولا تكلمون) - لم يتعاظمك شيء من الدنيا إن أردت النجاة من ذلك) [1]

إذ تتجلى الاستدارة بحَدّي الشرط والجواب، وكأني بالأفكار تتوارد وتتزاحم ثم تأتلف وتنسق فتكون هذه الفواصل المتراخية في الطول، وهي بسبيل الوصول إلى الغاية من التعبير المتماسك عما يجول في الذهن وينبض به القلب".

وفي هذه الصورة أيضاً وجدنا الكتاب يفتنون في تدبيجها وإخراجها مُخرج حُسن التقسيم، والإلمام بالمعاني العميقة في رسائلهم التي كتبوها عن الخلفاء وإليهم.. ومن هذه الرسائل رسالة يحيى بن زياد الحارثي في تقريظ الرشيد قال فيها :

(فلما فرغ من علاج الداء المخوف فاستأصله، ومن الفئ المتفرق فجمعه، ومن الأمور المعطلة فأحكمها - استخلف على القيام بذلك من لا يجزئه عقله عن حذر، ولا إضاعة عن حفظ، ولا لين عن تشدد) [2]

فبين الشرط والجواب فواصل منسقة تشتمل على المعاني المرادة، ولكنها لا تتم إلا بذكر هؤلاء الذين استخلفهم ووصفهم بمن (لا يجزئه عقله عن حذر. ولا إضاعة عن حفظ ولا لين عن تشدد..

وجاء في رد المأمون على كتاب (توفيل) ملك الروم في سنة ٢١٧هـ (أما بعد، فقد بلغني كتابك فيما سألت من الهدنة، ودعوت إليه من الموادعة، وخلطت فيه من اللين للين والشدة، مما استعطفت به من سراح التاجر، واتصال المرافق، وفك الأساري

(١) رسالة الإمام مالك ضمن جمهرة رسائل العرب ٤/٤٩٦

(٢) جمهرة رسائل العرب ٣/٢٥١

- "فلولا ما رجعت إليه من إعمال، والأخذ بالحظ في تقليب الفكرة. وألا أعتقد الرأي في مستقبله، إلا في استصلاح ما أوثره من معتقبه. لجعلت جواب كتابك خيلا تحمل رجالا من أهل البأس والنجدة والبصيرة"[1]

وقد بلغت من الإحسان والإحكام مبلغا عظيما في رسالة ابن التوءم الثقفي في دفاعه عن البخل، وقد نقل ابن التوءم قول زهير البابي :

(إن كان التوكل أن أكون متى أخرجت مالي أيقنت بالخلف، وجعلت الخلف مالاً يرجع في كيسي، ومتى لم أحفظه أيقنت بأنه محفوظ - فإني أشهدكم أني لم أتوكل قط[2].

وإذا قوى ما بين الفواصل من اتصال إلى النسق المطرد، جاءت الاستدارة محكمة البناء داخل حدى الشرط والجواب، كما في هذه الاستدارة.

وكانت في مقامات بديع الزمان تسلك بالحكاية مسلكا سهلا إذ تناسب القصص والسرد والوصف كأن يقول في "المقامة الموصلية" :

(لما قفلنا من الموصل، وهممنا بالمترل، وملكت علينا القابلة، وأخذ من الرحل والراحلة - جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها ومعي الاسكندري أبو الفتح)[3]

وعند أبي حيان التوحيدي اتخذت منحى آخر، في المناظرة التي قامت بين أبي سعيد السيرافي ومتى بن يونس، وفيها يقول السيرافي :

---

(١) الجمهرة ٥٣٣/٣

(٢) المصدر السابق ١٣٤/٤

(٣) مقامات بديع الزمان ص ١١٣

(وأنت لو عرفت تصرف العلماء والفقهاء في مسائلهم، ووقفت على غورهم في نظرهم، وغوصهم في استنباطهم، وحسن تأويلهم لما يرد عليهم، وسعة تشقيقهم للوحده المحتملة، والكنايات المفيدة، والجهات القريبة والبعيدة – لحقرت نفسك، وازدريت أصحابك..) [1]

وظهرت آثار التكلف في قول ابن العميد :

(ولو جعل المولى – تقدس اسمه – لنعمته إذا تناهت إلى عبيده جزاء غير الإخلاص في شكره، وقَبِل ما في مقابلة الموهبة التي يستجدها عند خلقه غير الإغراق في حمده – لرأيتُ ألا أقتصر في قضاء حقه على بعض الملك دون بعض..) [2]

ثم أولاها ابن زيدون حظا من فنه، فأحسن صوغها، وأبعدها عن الكلف في رسالته الجدية إذا قال :

(إن سلبتني – أعزك الله – لباس إنعامك، وعطلتني من حلي إيناسك وأظمأتني إلى بَرود إسعافك، ونفضت بك كف حياطتك، وعضضت عني طرف حمايتك، بعد أن نظر الأعمى إلى تأميلي لك، وسمع الأصم ثنائي عليك – وأحسَّن الجماد بإسنادي إليك – فلا غرو، فقد يغص بالماء شاربه..) [3]

إلا أنها لبست ثوبا سابغا اشتمل على مجموعة من المعاني المفصلة في مقالات الزيات، الذي كتب يقول تحت عنوان (ذكرى المولد).

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ص٨٨

(٢) زهر الآداب ٢/٢٦٩

(٣) الديوان ص٢٢٦، ط ، الحلبي

(فلينظر اليوم شعب محمد، وأتباع محمد، ماذا في نفوسهم من دينـــه، ومـــاذا في أخلاقهم من خلقه، وماذا في أيديهم من تراثه "فإن وجدوا أن دينهم أصبح رسما محيــلا في نفوس الخاصة، وأثرا مُشَوها في نفوس العامة. وأن أخلاقهم فقدوها يـــوم فقـــدوا الحرية، وأضاعوها يوم اضاعوا الملك، وأن تراثهم أصبح نهبا مقســـما بـــين شـــذاذ الشعوب وذؤبان الأمم – فليفيقوا من النوم، وليخففوا عن القدر اللوم، فـــإن الله لا يظلم مثقال ذرة ..) [1]

ففي الاستدارة إجابة عن الأسئلة الثلاثة وتحليل لها، مما يجعل القارئ يتتبع هـــذه الفواصل المرتبطة بإحكام، المنسقة في انتظام حتى يبلغ النهاية في جواب الشرط، وبه تم المعنى المراد"

وقد قامت بدورها في النقد الأدبي حيث كانت مجالا للناقد حين يفســـر ويوجـــه ويقوم كقول الجاحظ :

(فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، ومترها عن الاختلال، مصونا عن التكلف صنع في القلوب، صنيع الغيب في التربـــة الكريمة)[2].

وقوله : ("ومتى كان اللفظ كريما في نفسه، متخيرا من جنسه، وكان سليما مـــن الفضول، بريئا من التعقيد – حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بـــالعقول، وهشت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب"... "فإن أراد صاحب الكلام صلاح شـــأن

(١) وحي الرسالة جـــ ٣٢

(٢) البيان والتبيين جـــ١ ص٨٣

العامة، ومصلحة حال الخاصة، وكان ممن يعم ولا يخص، وينصح ولا يغش، وكان مشغوفا بأهل الجماعة، شنفا لأهل الاختلاف والفرقة - جمعت له الحظوظ من أقطارها..)[1]

ففي قالب الاستدارة استطاع الجاحظ أن يجمع طائفة من الوصايا النقدية فيما يتصل باختيار الألفاظ لشريف المعاني وبيان الغاية من الكلام.

ومثالها في الكتابة النقدية أيضا، ما كتبه إبراهيم بن المدير في (الرسالة العذراء) "فإن منيت بحب الكتابة وصناعتها، والبلاغة وتأليفها، وجاش صداره بشعر معقود، أو دعتك نفسك إلى تأليف الكلام المنثور، وهيأ لك نظم هو عندك معتدل، وكلام لديك منسق- فلا تدعونك الثقة بنفسك والعجب بتأليفك أن تهجم على أهل الصناعة.)[2]

وهكذا دار هذا الأسلوب في البيان العربي مع المعاني والعواطف والغايات التي زخر بها أدبنا في القديم والحديث، حيث جمع شمل العناصر التي يتألف منها المعنى العلم، وألف بين أجزاء الصورة التي تبدو في إطار اللوحة أخاذة آسرة، وضمن تدفق العواطف في الموقف الشعوري الواحد منعطفا مجراه من آخر إلى مبتدئه في نسق وانتظام وتحقق بهذا الأسلوب أسباب المتعة من الإثارة والتشويق وجمال الصياغة وصدق العاطفة على قدر حظوظ الشعراء والكتاب من الإفصاح والبيان.

والحمد لله رب العالمين ،،

(١) البيان والتبيين ٨/٢

(٢) جمهرة رسائل العرب ٢٢٤/٤

المصادر والمراجع

١	القرآن الكريم	
٢	تفسير جامع البيان	للطبري
٣	تفسير البحر المحيط	لأبي حيان الأندلسي
٤	الأخطل شاعر بني أمية	للدكتور السيد غازي
٥	الأدب الكبير	لابن المقفع
٦	الأصمعيات	للأصمعي تحقيق شاكر وهارون
٧	الامتاع والمؤانسة	لأبي حيان التوحيدي
٨	البديع في نقد الشعر	لأسامة بن منقذ
٩	بينه الشعر الجديد	محمد عزام
١٠	البيان والتبيين	للجاحظ
١١	تحرير التحبير	لابن أبي الاصبع المصري
١٢	تلخيص الخطاب لابن رشيد	تحقيق د. عبد الرحمن بدوي
١٣	تلخيص الخطابة لابن رشيد	تحقيق د. محمد سليم سالم
١٤	جمهرة رسائل العرب	جمع وتحقيق أحمد زكي صفوت
١٥	الحيوان	للجاحظ
١٦	خزانة الأدب	لابن حجة الحمري
١٧	دفاع عن البلاغة	للأستاذ الزيات

٣١	دواوين الشعراء	الأعشي الكبير - بشر بن أبي خارف-طفيل الغنوي - عبير بن الأبرص - قيس بن الخطيم - الخنساء - سميم الفرزدق - أبي تمام - ابن المعتز - ابن الرومي - ابن زيدون - ابن خفاجة - ابن سهل - حافظ.
٣٢	زهر الآداب	للحصري
٣٣	شرح مقامات بديع الزمان	تحقيق الشيخ محمد محي الدين
٣٤	شعر الأخطل	جميع الأب صالحاني
٣٥	الشعر العبي المعاصر	دكتور عز الدين إسماعيل
٣٦	شعراء النصرانية	جمع لويس شيخر
٣٧	الشوارد	للدكتور عبد الوهبا عزام
٣٨	طبقات الشعراء	لابن المعتز
٣٩	العمدة	لابن رشيق
٤٠	في الأدب والنقد	للدكتور محمد مندور
٤١	مختار الشعر الجاهلي	شعر النابغة وشعر طرفة وشعر زهير شرح وتحقيق الأستاذ مصطفى السقا
٤٢	المفضليات	شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون والشيخ أحمد شاكر
٤٣	مقدمة ديوان الأعشي الكبير	شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين
٤٤	منتهي الطلب	لمحمد بن المبارك
٤٥	النقد المنهجي	للدكتور محمد مندور
٤٦	وحي الرسالة	للأستاذ الزيات

الرمزية في الرواية الفلسطينية دراسة نقدية لرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" للروائي الفلسطيني (إميل حبيبي)

د. نصر محمد عباس(*)

الرواية الفلسطينية

مدخل

كـان لظهـور الطبقة المتوسطة، وظروف الاستعمار، وما حاول فرضـه مـن انفـتاح علـى الأدب والفكـر والثقافة الأوروبية، ومن ثم المؤثـرات الخارجية، من تأثير الأدب العربي القديم والتعامل مباشرة مع موروث فكري عريض، وما حاق بفنون الأدب في البلدان المجاورة، أثر عظـيم ومباشـر وعمـيق في نشأة الأدب الفلسطيني، وبخاصة الرواية الرومانسـية منه، منذ عشرينات القرن العشرين، وإن كانت الرومانسية ذات خصوصـية حتمت ظهورها العوامل والسمات التي اتسم بها الواقع الفلسـطيني، مـن توتـر وصـخب، وما عايشه الإنسان الفلسطيني من متغيـرات وتطـورات خطيرة على ساحات الواقع السياسي والاجتماعي والثقافـي، مما مهّد لظهور هذا الفن الجديد. ولعل هذا أن يكون ذا صلة بمقـولة أحـد الباحثين حول تأثير كل تركيب اجتماعي بما ينتج عنه من فنون القول وآداب التعبير، إذ يقول بهذا الصدد:

"لكـل تـركيب اجتماعي معين معمار فني، وشكل عام من أشكال التعبيـر، ومضـمون تتنفس فيه هموم الأمة، أفرادا وجماعات في حركتها

(*) أستاذ مشارك بجامعة القدس المفتوحة. الرياض.

الدائبة نحو الآفاق التي تستشرفها في حياتها، وفي داخل هذا المعمار تتحقق شخصــية كــل مجتمع، بملامحها وسماتها الخاصة بها التي تحمل طابعها الشخصي الخاص الممتزج بالطابع الجماعي العام ... "[1].

كان لظهور فئة من كتاب الرواية قبل عام ١٩٤٨م دور في مجال الرواية الفلسطينية الرومانسية، من أولئك (خليل بيدس) و(خليل سكاكيني)، وإن بقي الإنتاج الروائي الفلسطيني الرومانسي بشكل عام محدودا في تلك الحقبة، من حيث الكم والكيف على حدّ سواء، ذلك لأسباب منها أن العطاء الأدبي الروائي في تلك الفترة لم يكن قد أخذ مستواه من النضج الفني الذي يــؤهّله لأن يقدّم نتاجات على مستوى عال من الوجهة الفنية، يضاف إلى ذلك أن ما حاق بالواقع الفلسطيني بشكل عام من أحداث سياسية واجتماعية صــاخبة ولاهــثة ومتســارعة، قد أدّى إلى عدم اكتمال التجربة الإبداعية الروائية بالشكل المطلوب.

لقد عاشت الرواية الرومانسية الفلسطينية مرحلة تطور ملموس بعد نكــبة ٤٨م،حــيث واجــه الإنسان الفلسطيني مصيرا شائكا، وبدأ تحركه الحياتــي الصعب، في متاهات التشرّد والضياع والتشتّت والقلق والمعاناة والمأساوية، مما خلق مادة روائية رومانسية ثرّة في دنيا الإبداع الروائي، إذ بدأت الرواية تعبّر عن آلام الجماهير ومعاناتها، ومخاوفها من المستقبل المجهول، فلجأ أدباء الرواية بعيد النكبة إلى الأسلوب السهل المباشر، ذلك قناعة منهم آنذاك بأن مثل هذا الخطاب الجماهيري إنما هو بحاجة إلى لغة تعبيــرية ســهلة ومباشــرة، دونما تعقيد أو اضطراب. وقد علّق على هذا الجانب تحديدا أحد النقاد بقوله، مشيرا إلى اتخاذ القضية الفلسطينية محورا للإبداع الجماهيري:

"إن قضية فلسطين أصبحت بالنسبة للشعب العربي كله ذات موقف جماعي جماهيري، لا يشذّ عنه أحد، والمواقف الجماهيرية الجماعية لا يحتاج التعبير عنها إلى رمز"[٢].

لقد أعقب النكبة في عام ١٩٤٨م ظهور فن روائي أقرب إلى المباشرة والتقريرية، فحسب ولم يرق إلى مستوى فني عال يمكن أن نصنّفه من خلاله ضمن إطار الإبداع الروائي ذي القيمة الفنية التعبيرية. وقد أشار إلى ذلك باحث بالقول، حول فن الرواية في تلك الحقبة:

"إن صياغتها لم تخرج عما أرادته القصيدة الخطابية لنفسها من اللجوء إلى المستوى السياسي فحسب، وما تنتجه من تقريرية ومباشرة، والانطلاق من المعنى القومي الضيق دون الدلالة الإنسانية الكبرى"[٣].

لقد اتخذت الرواية الفلسطينية محاور أساسية لها، ليعبّر الروائي من خلالها عن القضية والشعب، وعن آلام الإنسان الفلسطيني وطموحاته وآماله، من ذلك فكرة الإنسان المعاني والمتأزم، لهذا جاءت النماذج الروائية – كما ذكرنا من قبل – أقرب إلى الخطابية والمباشرة والتحرك ضمن أطر المعاناة والمأساة بشكل مباشر، وقد انحصر النتاج الأدبي بعامة في تلك الفترة في مجموعات قصصية قصيرة، كمجموعة (محمود سيف الدين الإيراني) "أول الشوط"، التي ظهرت في عام ١٩٣٧م، ومجموعة "شعاع النور" (لمحمد أديب العامري) وإن كانت النتاجات التي ظهرت بعد النكبة قد اتسمت بالهدوء والتأني في المعالجة، لغة وفكرا وتعبيرا، ذلك لأن كتاب القصة والرواية كانوا أقرب إلى تمثّل المعاناة على حقيقتها وتلمس أبعاد ما يحدث عل صعد الحياة المختلفة، وإن بقيت المعالجات بشكل عام أكثر إغراقا في الرومانسية، بفعل عمق المأساة والمعاناة الإنسانية التي بدأت تشكّل ملامح حياة الفلسطيني في رحلة تشرده وشتاته، ومن ثم في تصوير أمله في الغد .

ومن محاور النتاج الروائي القصصي الفلسطيني الرومانسي كذلك فكرة التشاؤم، وهي غير متناقضة مع تصوير الأديب لفكرة الأمل، ذلك لأن المرحلة التي أعقبت بدايات الخمسينات من القرن العشرين كانت قد بدأت تعطي إحساسا لدى الفلسطيني بضياع الوطن، وبأن الأمل بدأت تخبو جذوته، مما دفع بكتّاب القصة والرواية لأن يعالجوا فكرة مأساوية واقع التشرد والضياع بشكل أكثر قسوة وعمقا، وهذا ما فعلته (سميرة عزّام) بشكل رومانسي شفاف في مجموعتها القصصية "أشياء صغيرة" التي ظهرت في عام ١٩٥٤م.

في جانب آخر اعتمد كتاب الرواية والقصة الفلسطينية في تلك الفترة على عنصر المبالغة في التصوير والمعالجة، فهم يقدّمون مادتهم الإبداعية بشكل رومانسي صارخ، تتسع فيه دائرة الوعظ والإرشاد في أحيان ما، في حين أخضعهم هذا، باعتباره نتيجة طبيعية لمثل هذه المعالجات، إلى الوقوع في متاهة التصوير الخارجي للصراع بين الشخصيات وواقعها الملموس فحسب، دون محاولة الولوج إلى أعماق أحاسيس الشخصيات ومعاناتها، وما يختمر في بواطنها من صراعات، لهذا فقدت النماذج الأدبية الروائية والقصصية آنذاك الفكرة التي جسّدها (شكلوفسكي) في رؤيته،حين تحدث عن دور الأدب في فهم الحياة واستيعابها، والتفاعل معها، فقال:

"اللون الأدبي هو الكريستال الذي من خلاله تتم عملية تحليل الحياة"(٤).

وقد عقّب أحد النقاد على مقولة (شكلوفسكي) بقوله:

"لكل فنان الحق بأن يضفي على هذا الكريستال أي شكل يريده، يحدده أو يجد مبادئ غير معروفة لتوصيل السطوح العاكسة، ولكي يتعين

علـــيه أن يعـــرف جـــيدا نوعـــية وإمكانـــية المادة الخام التي يتعرف بها كمبدع"(٥).

إن (سميرة عزّام) تعد نموذجا جيدا للفن القصصي والروائي الذي ظهر بعد النكبة، وضمن حدود المرحلة الرومانسية، الذي نجح في تصوير الإنسان الفلسطيني، بمعاناته وبؤسه وشقائه باحثا عن قدم له في عالم، فقد فـــيه كـــل شـــئ، ولعل هذا ما دفع بأحد النقاد لأن يشير إلى دور (سميرة عزّام) بهذا الصدد، إذ يقول:

"وبهـــذا كله استطاعت أن تكشف عن آفاق فسيحة من الحياة يبنيها حتى البائسون بعيدا عن واقعهم، وإن اتكأوا على هذا الواقع أول الأمر في ذلك البناء"(٦).

كمـــا ركزت الرومانسية في الأدب القصصي والروائي الفلسطيني على فكرة الموت أيضا، في قالب من التعبير العاطفي المبالغ فيه في كثير من الأحيان، مما غلّف كثيرا من معالجات الكتاب بمسحة التشاؤمية أيضا، وقـــد دفـــع هـــذا بالنتاج الروائي والقصصي لأن يتسم بالحدة في التعبير والتصـــوير، وإن جـــنح بعض الكتاب (كسميرة عزّام) مثلا في مجموعتها "الساعة والإنسان" إلى نقل التصوير الفني في الأعمال الروائية إلى التحرك إلـــى دواخـــل شخوصها ، لتنقل ما يعتمر في نفوس تلك الشخصيات من مشـــاعر الأمـــل والـــتوق إلـــى الحرية والاستقرار، وهذا هو أحد ملامح الرومانســـية فـــي الأدب بشـــكل عام، وقد أشار إلى دور الرومانسية في معالجة هذا المحور أحد النقاد بقوله:

"إن الرومانســـية إنما تهتم بالفرد وتقدر حقوقه لبناء مجتمع تستقر فيه مبادئ الحرية والإخاء والمساواة "(٧).

وقد ظلت الرومانسية مصاحبة لتيارات الأدب الفلسطيني واتجاهاته المستحدثة، ولم تخفّ حدتها، على الرغم من أن بعض تلك التيارات قد كان

لها السبق في الحياة الأدبية هناك، كتيار الواقعية الاشتراكية. لقد استمرت الرومانسية في الأدب الفلسطيني بفعل المسببات الحقيقية لها في التربة الفلسطينية، فحياة الفرد هناك هي دائما معرضة للحروب والقلاقل والضغط والإرهاب والموت داخل الوطن المحتل، مما يدفع الأدباء للتعبير معه عن محاولة تخليص هذا الفرد، بسبر أغواره وكشف الستار عما يعتمر في داخله من الآلام، وعرضها بشكل مباشر، وهذا ما دفع بالرومانسية إلى الاستمرار، إضافة إلى محاولة الوقوف الواعي عند حتمية تحرير الفرد وتحليقه في مجال العاطفة والخيال، بغية رسم أبعاد حياة المستقبل الأفضل، حيث الحرية المنشودة والمساواة والحق والخير، ذلك من خلال التأكيد على حق الفرد في أرضه والعودة إليها.

وفي حقبة تالية تغيرت بعض ملامح الرومانسية، وأخذت سمة ما يمكن أن نطلق عليه فنيا مصطلح "واقعية الرومانسية"، ذلك بفعل تغير نظرة الأدباء والمثقفين إلى طبيعة الرومانسية وأدواتها وأهدافها في الفكر والأدب والثقافة، فقد اتسمت المرحلة المشار إليها هنا بالتزام الرومانسية بالوجهة الإنسانية في المعالجات الأدبية ، وبخاصة في مجال الرواية والقصة، حيث بدأ بعض الأدباء في معالجة أفكارهم بصورة شمولية، وبحسٍّ إنساني مطلق، كما بدأوا الانتقال بقضاياهم التي يعالجونها أدبا، من حيث محدودية الزمان والمكان، إلى إطلاق هذين البعدين، لتصبح القضايا ذات روح إنسانية عامة.

وبرغم ذلك، لم ترق الرومانسية بشكل كبير، حسبما أرى، إلى هذه الآفاق الواسعة، من حيث الرؤية والمعالجة الإنسانية، ولعل في واقع الحياة الفلسطينية، ومأساة الإنسان الفلسطيني وبخاصة في خمسينات القرن العشرين، ما يبرر للأدباء طرائق معالجاتهم الرومانسية التي نعني هنا، بفعل تعبير الأديب، وبشكل خاص الروائي والقاص في فلسطين عن

"لحظات أكثر توترا، وأكثر مباشرة، بل أكثر وقوفا عند آلام الإنسان الفلسطيني المفجوع من حوله، مما جعل هذا الأديب أو ذاك، يقف عند هذا الحد قليلا، مكتفيا بتصوير فجيعة هذا الإنسان ومعاناته وألمه بالمقام الأول، بدون القدرة على السمو إلى فكرة الإنسان المطلق ذاتها"(٨).

ولعل هذا أن يكون دافعا لكثير من كتاب المرحلة المشار إليها هنا، للجوء إلى مجالين اثنين في التعبير القصصي والروائي، والتصوير الفني فيه، الأول منهما هو الاعتماد على عنصر الخيال الفني، والثاني منهما هو الاعتماد على المبالغة في المعالجة الأدبية، وبرغم ذلك فقد ظهرت نتاجات قصصية وروائية خارج هذا النطاق، حيث قدّمت أفكارا إنسانية، هي غاية في العمق والدقة والتفصيل البديع لجوانب من حياة الشعب الفلسطيني ونضاله المستمر، حتى فيما قبل نكبة عام ١٩٤٨م، من ذلك رواية "مذكرات دجاجة"، التي كتبها الروائي الدكتور (إسحاق موسى الحسيني) في عام ١٩٤٣م، وكانت نموذجا من نماذج الأدب الرومانسي الواقعي، وإن التزم فيها الكاتب أسلوب الرمز في المعالجة .

وفي ظل تصاعد الأزمة الواقعية، واشتداد مأساة الإنسان الفلسطيني حدة، تشردا وضياعا وعذابا يوميا متواصلا، تمحورت معظم نتاجات الروائيين والقاصين الفلسطينيين حول فكرتي العاطفة، بأبعادها النفسية والاجتماعية والنضالية، في جانب، والأرض بوصفها قيمة الوجود، وعنوان الهوية والكيان، في جانب آخر، وظهرت أسماء كثيرة لكتاب نجحوا في توظيف هذين العنصرين توظيفا عميقا، يتسم بالروح الإنسانية الشفافة، وفي قوالب رومانسية لا تفقد حسها الواقعي بحال، ذلك لأن مادة الواقع ذاتها هي التي تبعث نبضا وحياة على ما يطرحه الروائي أو القاص في حقيقة الأمر.

وحين ظهرت بعض نتاجات الأدب الروائي الواقعي في فلسطين، لـم يكـن ذلـك بمنأى عن نتاجات البعض الرومانسية، فقد استمرت تلك النـتاجات بـرغم تغيـر خارطة الحياة السياسية والثقافية والنضالية حول الإنسان الفلسطيني، سواء على صعيد الوطن المحتل، أو على صعيد آفاق الشتات الممتدة والمتعددة.

ولعـل من الجدير ذكره هنا بهذا الصدد أن اتجاه الواقعية الجديدة "الاشـتراكية" قد ظهر بشكل مكثف منذ ستينات القرن العشرين، ولما يزل تأثيـره قويا في الأوساط الأدبية الفلسطينية، ولعل ظهور هذا التأثير القوي في الستينات كان راجعا لعوامل عدّة، من أهمها الواقع المعيش نفسه على السـاحة الفلسـطينية، وتتابع الثورات النضالية لشعب فلسطين، مما خلق روحا ثورية لدى الإنسان الفلسطيني، وجد المثقف والأديب ضالته للتعبير عنها، وتبنيها من خلال أدب هذا الاتجاه الجديد.

كمـا أن المدّ الثوري العربي منذ خمسينات القرن العشرين كان له كبير أثر في خلق هذه الروح الثورية لدى الإنسان الفلسطيني، إضافة إلى أن انبعاث مفاهيم الوحدة العربية والقومية العربية قد مهّد تماما لإيجاد تربة صـالحة لنشأة هذا الأدب الروائي الجديد، واتخاذه سبيلا للتعبير عن مأساة الإنسان الفلسطيني المنكوب، ودفعه للثورة من أجل الخلاص من الاحتلال المغتصب لأهله وحقوقه.

لقـد اسـتندت الواقعية الجديدة في فلسطين على محاور أساسية، كانـت هي في حقيقة الأمر، بمثابة الأسس والمفاهيم التي استندت إليها في معظـم، إن لم يكن كل أنحاء العالم، من ذلك فكرة "الإنسان المطلق"، من حـيث أنسنة القضايا التي يعالجها الأديب، تأكيدا على ما ذهب إليه بعض الـنقاد، مـن أن "أفراد الأمم جميعهم، يعيشون حيوات متماثلة، ويواجهون

المشكلات عينها، برغم المظهر والخلفية التاريخية الماضية، المختلفتين اختلافا كبيرا"(٩).

لهذا استندت الواقعية الجديدة في مفهومها العام على النظرة الشمولية للعالم والإنسان الفرد، وأهمية تحليل الواقع المعيش، للوصول إلى كنه مأساة الإنسان فيه، والبحث عن خلاصه وتحريره، وتجاوز أزمته، دون الاعتماد على وسائل الرومانسية في هذا الصدد، كالعاطفة والتأمل والخيال، ومن هنا فقد نجد حقائق الحياة عند الواقعيين الجدد من الأدباء، كما يقول أحد النقاد، "بسيطة، كما قد نجد الحب المزدهر لها، والعطف العميق عليها، والتقصّي المثمر لمشاكلها"(١٠).

ولعل من أسس الواقعية الجديدة النظر إلى واقع الإنسان الفرد وتلمّس مشكلاته، والبحث عن تصورات أو مقترحات لحلول لها، ذلك أن الواقعي الاشتراكي الجديد إنما ينظر إلى تلك المشكلات المجتمعية باعتبارها طبيعية الهوية، يمكن إخضاعها للتحليل والدراسة، ومن ثم تجاوزها عن طريق حلول مقترحة، لهذا فإن هذه الواقعية تستند على محور أساس في طرحها الفكري، وهو فكرة التفاؤل والأمل، الذي يدفع إلى عدم الاستسلام للمشكلات الحياتية، والاكتفاء بالقعود والسلبية واليأس، بل إن الأمل يزوّد الإنسان بالإحساس بالوجود والكيان وإن وضعت هذه الواقعية، وضمن هذا الإطار تحديدا، وجوب العلم والمعرفة والوعي والإدراك، أساسا مهما لها، حتى يكون الأمل مستندا على قواعده اللازمة والحتمية لتجاوز مشكلات الواقع المعيش. وبرغم ذلك فإن الواقعية الجديدة لم تخل من إحساسات الألم والعذاب، أو مظاهر الفجيعة والموت والفناء، لكنها اتخذت من هذا كله محورا أساسا آخر لقواعدها الفكرية والرؤيوية، ذلك أن هذا الموت بمفهومه العام، وما يماثله من ضياع أو تمزق أو فناء، إنما هو أساس التفاؤل الإنساني عند أدباء هذه الواقعية، باعتبارها هذا

الموت وأشكال الضياع المماثلة، إنما هي جسر لعبور الإنسان المعاني من خلاله إلى حياة أكثر أمنا وإشراقا وألقا .

يشـــير أحـــد الباحثين إلى أن "الواقعية الجديدة تنطلق من إيمانها بالإنســـان، بوصفه كائنا له حرمة وفيه خير عميم، ومن تلك النقطة يتحدد الكثير من أعمال الأديب، ومن تلك النقطة كذلك ينبعث التفاؤل"[١١].

إن الواقعية الجديدة بهذا المفهوم إنما هي فن الفرد والمجتمع، وهي أســـاس الكشـــف عن مقدرات الفرد، وإعادة صياغتها وبعثها لبناء مجتمع أفضـــل وأكثر سعادة، حسبما يرى أصحاب هذا الاتجاه، ذلك لأن أدب هذه الواقعـــية انصب على قاعدة مهمة أخرى، وهي حتمية البحث عن الجمال في الواقع، وتلمس ملامحه، وسبر أغوار الواقع المعيش من أجل الوصول إلـــى هذا الجمال. ولأن أدباء الواقعية الجديدة اهتموا بهذا الجانب، فقد كان أدبهـــم جماهيـــريا بالمقام الأول ، وبدأوا يفتقون عن قنوات التواصل مع مجتمعاتهم، في مراحل تطورها كافة، ماضيها، وحاضرها، وتلمس ملامح واقعها المستقبلي أيضا، ولعل هذا ما جعل أدب الواقعية الجديدة، في كثير منه، وبخاصة في مجال القصة والرواية والمسرحية تحديدا، متصلا بشكل مباشـــر بالتـــراث والمادة التاريخية، منطلقا في الأساس من رؤى الأدباء الذاتـــية، التي اتخذوها في حقيقة الأمر أساسا لتغيير الواقع الحياتي، ولعل هذا أيضا أن يكون ذا صلة بمفهوم التفاؤل المشار إليه مسبقا.

لقـــد ارتكزت الواقعية الجديدة على النزعة الإنسانية في معالجاتها الفكـــرية والأدبية، من خلال فكرة البحث عن الجمال في الكون، وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين:

"لا بدّ أن يزوّد هذا الأدب من الجمال هذا الإنسان بالبهجة والمتعة، ولكـــن هـــذه المتعة ينبغي ألا تكون متعة ذاتية تضعف إرادته، وإنما متعة الـــناس أن يحبوا الجمال، وأن يناضلوا من أجله، وأن يزيدوا ما هو جميل

على الأرض، وهذا هو البرنامج العريض للفن المعاصر الذي يستطيع أن يثري الفن، ويكفل احترام الإنسان"[١٢].

في حين يذهب باحث آخر إلى تحديد جانب من جوانب هوية هذا الاتجاه في الأدب والفن فيقول:

"إن الواقعية الجديدة تستند على محور الفردية بمفهومها العام، التي تنمو في ظروف العمل الجماعي، وهي فردية إيجابية متفائلة "[١٣].

ولعل كثيرا من كتاب القصة والرواية الفلسطينيين قد اتخذوا من هذا الاتجاه سبيلا لتناولهم لقضايا شعبهم ومعاناته وأزمته الحياتية، إذ وجدوا في هذا الاتجاه ما يدفع للكشف عن مكنون تلك الأزمة، وخفايا المعاناة، وأن يعالجوها في قوالب إنسانية عامة ومطلقة، من خلال خلق نماذج بشرية مأزومة، تعاني القهر والعذاب والتشرد والضياع، وتبحث لها عن قدم في تربة أكثر استقرارا وأمانا، ولعل هؤلاء الأدباء قد جسدوا مقولة أحد النقاد حين بلور في حديثه بعضا من أسس الواقعية الجديدة في الأدب حين قال:

"إن أساس هذا الاتجاه هو مقدرة الأدباء على خلق شخصيات نموذجية، وحالات نموذجية تتجاوز الملاحظة الصحيحة للواقع اليومي، إذ إن المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر أبدا في معاينة هذا الواقع اليومي، بل إنها تقدم على استيعاب الملامح الجوهرية، وعلى خلق شخصيات، وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة اليومية لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة، والميول التي لا تظهر في الحياة إلا مشوّشة ومضطربة، ذلك كله لا يتضح إلا في وضوح التفاعل الأرقى والأصفى للتناقضات"[١٤].

وقد سعى الأديب الواقعي الجديد في عالم الرواية الفلسطينية ،كما الحال عند معظم كتابها في العالم، وبخاصة في المناطق التي يعايش فيها الإنسان تأزمات ومآسي حياتية وواقعا نضاليا متواصلا، ومشكلات الواقع

الحياتي بشكل مباشر، وانتقى شخوصه من باطن هذا الواقع، ولعل الروائي الفلسطيني الواقعي (غسان كنفاني) قد عبّر بصدق عن هذا الجانب حين تحدث عن طرائق تعامله مع رواياته وشخوصها بقوله:

"لقد استوحيت كافة أبطالي من الواقع الذي كان يصدمني بقوة، وليس من الخيال، كما لم أختر أبطالي لأسباب فنية "أدبية"، لقد كانوا جميعهم من المخيم، وليس من خارجه"(١٥).

وهو بهذا يجسد مقولة أحد الباحثين الذي نوّه بقاعدة أساس، استندت إليها الواقعية الجديدة بهذا الصدد، حين قال:

"والواقعية الجديدة تقوم على منظور إنساني من ناحية، ثم هي من ناحية أخرى تستخدم هذا المنظور في وصف القوى التي تعمل في سبيل الفرد والمجتمع من الداخل"(١٦).

لقد جاءت نماذج كثيرة من أدب الواقعية الجديدة الروائي في فلسطين، وفي فترة ما بعد الخمسينات تحديدا، لتحاول إيجاد مبررات لاستمرارية الكفاح الثوري المسلح، تجسيدا للصمود والتصدي لواقع مأزوم مؤلم يعيشه الشعب بأكمله، داخل الأرض المحتلة وخارجها، وجاءت نماذج أبطال تلك الأعمال الروائية منتقاة من الواقع ذاته، ومثّلت عناصر متعددة من الشعب الفلسطيني، وكان هذا الأدب الروائي في تلك البيئة أقرب إلى تجسيد مقولة أحد النقاد بهذا الصدد، حيث يقول:

"إن النقطة الجوهرية في الوعي ليست في اعتماده على الواقع الموضوعي، بل في التوجيه الذي يقدمه إلى الناس، وما يعلّمهم إياه، وإمكان أن يصبح دليلا للعمل وتغيير العالم، وتوحيده لإرادة الناس ومشاعرهم أو بذرة للفرقة والعداوة"(١٧).

لقد قدّم عدد كبير من كتاب القصة والرواية في الأدب الفلسطيني الحديث أعمالهم الأدبية ضمن هذا التوجه، فكانت أعمال (غسان كنفاني)

و(سحر خليفة) ومحمد علي طه و(إميل حبيبي) وغيرهم، إنما تشكل نماذج لأدب الرواية والقصة ضمن اتجاه الواقعية الجديدة .

لقـد اعـتمدت الواقعـية الجديدة في طرائق معالجاتها في مجالي القصـة والـرواية كلـيهما علـى أساليب متعددة للقص، من ذلك أسلوب المعالجـة الرمزية، إذ شكّل الرمز وسيلة فنية أساسية عند كتاب متعددين، لطـرح قضـايا المجتمع والإنسان، وإن بدا هذا الرمز في أغلب الأحيان أقرب إلى الفهم والاستيعاب وإدراك مدلولاته وإيحاءاته، وقد ضمّن هؤلاء الكـتاب، معظمهم ، كثيرا من شخصياتهم وأحداثهم الروائية رموزا جزئية في أعمالهم تلك.

وبـرغم هـذا التضـمين الرمـزي فـي بعض الأعمال الروائية الفلسـطينية، إلا أن ثمـة اتجاهـا رمزيا قائما بذاته قد أخذ يظهر في دنيا الأدب الروائي الفلسطيني، امتدت جذوره إلى نتاجات ما قبل نكبة فلسطين عام ٤٨م، كما يتضح في جزء تال من هذا البحث.

الرمزية في الرواية الفلسطينية

الرمزية مفهوما وتطبيقا في الأدب:

يقول أحد الباحثين في تحديده لنشأة الرمزية، اتجاها أدبيا وفنيا في أوروبا:

"لقد كان الاتجاه الغيبي قي أوروبا من أقوى دعائم الرمزية الغربية، ومهما تعددت الأسباب في ذلك الاتجاه، فإن ضعف الثقة في قدرة العلم التجريبي الحديث على الإحاطة بكل ما يتضمنه هذا الكون من الأسرار الغامضة، كان من أعظم الأسباب في تقوية ذلك الاتجاه الذي ناهض الفلسفة الوضعية والفن العلمي"[١٨].

لقد طبعت الرمزية منذ نشأتها في أوروبا بطابع المثاليات والخيال والتوقع والأمل، فقد تطلّع الرمزيون إلى المثل العليا، هدفا لفكرهم وأدبهم

وفنهم ، فاتخذوا لذلك وسائل أساسية، كالموسيقى والفن التشكيلي والأدب بأشكاله المختلفة، واتبعوا في ذلك مسار التلميح والتنويه والإيحاء، فاكتنف بعض أدبهم الغموض وعدم الوضوح، وإن خفّت حدّة غموض هذا الاتجاه في الأدب الروائي الفلسطيني، كما نشير إلى هذا فيما بعد .

وقد ارتكزت الرمزية أيضا على عنصر مهم، كان الرومانتيكيون من قبل قد اتخذوه بعدا أساسيا في تفكيرهم ومعالجاتهم الفنية والأدبية، وهو عنصر الخيال، لكن الرمزيين اتخذوه سبيلا أو أداة فنية لتعميق عنصر الرمز وطريقة التلميح لديهم، تعبيرا وفكرا. وحول هذا الجانب يتحدث أحد الباحثين فيقول:

"والرمزية اتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال على كل ما عداه سيطرة تجعل الرمز دلالة أولية على ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية، بحيث ينبري الشاعر أو الفنان إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبّر عن المعاني والعواطف بالصورة الرامزة فقط"(١٩).

ولعل هذا أن يكون سببا في جنوح بعض الرمزيين إلى الإغراق من الصور الرمزية التي تنمّ عن حسّ ذاتي ورؤية خاصة للفنان أو الأديب، فكان ذلك سبيلا لديهم للهروب من الواقع الحياتي مما طبع أدب هؤلاء بطابع الإيهام والغموض المفرط، وقد دفع ذلك ببعض النقاد لأن يشيروا إلى هذا الجانب تحديدا، وأن يركزوا على ذاتية الرمزية، وبعدها عن الواقع. **أحد النقاد يقول بهذا الصدد:**

"ويتضح لنا أن الرمزية مذهب من مذاهب الهروب من دنيا الحقيقة إلى دنيا الأوهام والأحلام، وهي تلغي العقل والفهم السليم لحقائق الوجود، وتعبّر عن المشاعر المنطلقة من العقل الباطن دون تحليل أو تفسير"(٢٠).

ومهما يكن من أمر فإن رمزية الأدب الروائي الفلسطيني بشكل محدد، إنما يمكن أن نطلق عليها مصطلح "الرمزية الواقعية"، ذلك أن كتاب

الرواية الفلسطينية على امتداد خارطة هذا الفن في فلسطين إنما كان منطلقهم التعبيري والفكري، نابعا من ظروف الحياة من حولهم، ومن أعماق واقعهم الحياتي المأساوي أيضا، فكان الإنسان الفلسطيني وما يعانيه من مشكلات، وما يتطلع إليه من طموحات ضمن مسار نضاله وتحديه اليومي هو محور التناول الروائي الرمزي، كما الحال في اتجاهات الرواية الفلسطينية الأخرى، وإن اعتمد كتاب الأدب الرمزي هنا على وسائل وطرائق متباينة للتعبير .

ويمكن الإشارة بداية إلى أن الرمزية في الأدب الروائي الفلسطيني، وكذلك في مجال القصة القصيرة، لم تجد التربة الصالحة لها بشكل عام، ذلك لأن مثل هذا الأدب إنما يرتكز في الأساس على المعالجات الثورية والنضالية، وهذا ما يستوجب أن تكون معتمدة على وسائل وطرائق مباشرة في التعبير والطرح، لأنها في أساس الأمر معالجات موجهة للجماهير، مما يدفع لضرورة اتسامها بهذا الطابع المباشر في التعبير الأدبي. وبرغم هذا كله إلا أن بعض نماذج أدبية قصصية وروائية فلسطينية قد أخذت من الرمز وسيلة للتعبير والتصوير، ويمكن الإشارة إلى أن هذه الرمزية قد اعتمدت بعدين اثنين أساسيين في المعالجات الأدبية، الأول منهما هو ما يمكن أن نسميه بالرمز الجزئي، وهو تضمين العمل القصصي أو الروائي بعض رموز، يمكن أن يستقيها أو يستخلصها المتلقي من خلال ثنايا العمل الأدبي، ولعلنا أن نجد نماذج متعددة في مجالي القصة والرواية ، مما ينطبق عليها هذا البعد. أما الثاني منهما فهو ما نطلق عليه الرمز الكلي، ونعني به رمزية العمل الروائي أو القصصي كله، فكرة ومعالجة، ولعلنا أن نشير هنا إلى قلة النماذج التي يمكن أن تندرج تحت هذا النوع من الأعمال الأدبية في فلسطين.

لقد عمد كتاب قصة فلسطينيون كثر إلى الأسلوب الرمزي الجزئي في أعمالهم القصصية والروائية، من أمثال (مفيد دويكات) في قصته "أبو نواس في البلد"، (حنا إبراهيم) في قصته "محكمة" و(منير العكش) في قصته "سكان الطابق الأرضي"، وكذلك أعمال سميرة عزّام "الساعة والإنسان" و "لأنه يحبهم"، ثم "محمود شقير" في "خبز الآخرين" ثم (محمود الريماوي) في "يد رجل مثله" وغيرهم في مجال القصة القصيرة. أما في مجال الرواية فإننا نقرأ أسماء بعض كتابها ممن اتخذوا الرمز الجزئي دلالة وتضمينا، من أمثال (أمين شنار) في "الكابوس" و(غسان كنفاني) في "عالم ليس لنا" و"العرس" و"أم سعد" وغيرها، ثم (أفنان القاسم) في "العجوز"، و(سحر خليفة) في "لم نعد جواري لكم" و"الصبّار" و"عبّاد الشمس"، ومن قبل الدكتور إسحق موسى الحسيني في "مذكرات دجاجة"، التي سبق ذكرها، والتي كانت نموذجا لهذا الأدب قبل نكبة ٤٨م، حيث تضمّنت فكرة توقّع النكبة والمأساة، وكأن الكاتب يدقّ ناقوس الخطر الداهم، من خلال حياة دجاجة ترعى صيصانها، وتواجه معهم، وبهم دخيلا يقتحم ديارها، ولا يخفى ما في الفكرة من رمزية، استقاها المؤلف من واقع شعبه الفلسطيني .

الوقائع الغريبة .. لإميل حبيبي
نموذجا للرمزية في الرواية الفلسطينية

إميل حبيبي

هو أحد أعلام الرواية الفلسطينية، الذين قدموا نتاجاتهم الروائية ضمن رؤية واقعية، تلمّس من خلالها عذابات شعبه ومأساوية واقعه. وهو واحد من رجالات الفكر والأدب والثقافة في فلسطين، عاش في مدينة حيفا، وبقي منزرعا في تربها بعد نكبة الثامن والأربعين. انضم عضوا في حزب "راكاح" الإسرائيلي بعد تشكيله في أوائل خمسينات القرن العشرين، وقد

نادى هذا الحزب بضرورة إرجاع الحق الفلسطيني إلى أهله، وإعطاء حق تقرير المصير للشعب الفلسطيني، كما عرف عن هذا الحزب مساندته لعرب إسرائيل، طوال السنوات التي أعقبت النكبة، وكان لإميل حبيبي باع طويل في هذا الشأن، كما سجّل لهذا الحزب تصديه للاضطهاد الفكري، والقومي، كما وقف ضد طمس الشخصية القومية التي تعرّض لها الإنسان الفلسطيني طوال حقب متتالية .

عمل (إميل حبيبي) رئيسا لتحرير جريدة "الاتحاد" التي صدرت في حيفا، قبيل نكبة ١٩٤٨م باللغة العبرية، ومن ثم بدأت تصدر بعد النكبة باللغة العربية، ولما تزل تصدر حتى الآن .

انصب جلّ فكر (إميل حبيبي) على حتمية تصوير الصراع بين العربي والإسرائيلي، وتبيين أحقية الفلسطيني في الأرض، ذلك من خلال التركيز على فكرة الإنسان القضية، التي اتخذها (حبيبي) محورا لمعالجاته الروائية، فكانت عبقريته تكمن في قدرته على استنطاق الواقع الحياتي لهذا الإنسان، والكشف عما يعتمر في باطنه من مآس وآلام وآمال، وما يحمله هذا الإنسان في أعماقه من روح التحدي والصمود .

في عام ١٩٦٧م، وبعد فجيعة الأمة العربية بالنكسة، عبّر إميل حبيبي بصدق الرؤية، وعمق الإحساس، عن مأساة الإنسان العربي، وفجيعته وتأزمه، ذلك في عمله الروائي المتميز "سداسية الأيام الستة"، التي صدرت في طبعتها الأولى في عام ١٩٦٩م، وقد وقف فيها على أسباب النكسة، ونتائجها، في قالب روائي بديع، وإن مهّد في الرواية ذاتها لتولّد روح الصمود، ووجوب تجاوز مرحلة الهزيمة، على مساحة الوطن العربي، وبخاصة على الساحة الفلسطينية .

وفي عام ١٩٧٤م ، صدرت الطبعة الأولى لروايته الرمزية الشهيرة "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، لتحكي

واقـع الإنسـان الفلسـطيني المـرّ، وما أصاب مدن فلسطين وقراها من اضـطهاد وقهـر وتعذيب بعيد نكبة ١٩٤٨م، من خلال رؤية يختلط فيها الواقـع بالرمز، والحاضر بالماضي، برؤى الكاتب المستقبلية في آن معا، حـيث تـتفاعل الأحداث التاريخية، التي مرّت بفلسطين وشعبها في حقب ماضـية، مـع مـا يعيشـه الإنسـان الفلسطيني اليوم في ظل الاحتلال الإسـرائيلي. ولم تقف الرواية عند هذا الحد، بل تجاوزته لتصوير الواقع الآنـي مـن خلال توظيف عنصر الحلم الذي يحلمه الإنسان الفلسطيني، لـيدفعه إلـى الصـمود والإصرار على التحدي، والثورة لتحقيق الهدف والخلاص في نهاية المطاف .

رواية "الوقائع الغريبة ..."[٢١]

يتناول (إميل حبيبي) في روايته "الوقائع الغريبة ..." قضية شعبه الفلسطيني داخل الأرض المحتلة، في ظل الاحتلال، بمساوئه كلها، ومعاناة الشعب وعذابه وتأزمه المستمر، عبر مسارات التاريخ وقنوات الأحداث الماضية، من الاعتداء الصليبي على فلسطين وحصار عكا وغيرها من الأحداث، التي تتفاعل فيها الأزمنة والأمكنة في كلّ روائي فني وإنساني بديع. ولعل هذا الجانب أن يكون أحد أوجه الغرابة في هذه الرواية. لكن من أهم ما يشدّ انتباه المتلقي هذه الغرابة في العنوان، فهو يحمل تناقضات بيّنة في كلماته، التي تشكل دلالات لأحداثه وشخصيتها الرئيسة، فالوقائع تبدو برغم واقعيتها غير مألوفة وغريبة، على نقيض ما يتوقعه المتلقي، ثم إن (سعيدا) بطل الرواية الرئيس، هو أبو النحس، على نقيض ما يوحي به اسمه، ثم إنه يمثّل الحيرة الحقيقية والتردد في التعامل مع الأشياء، إذ هو على خط فاصل بين التفاؤل والتشاؤم، وليس أدل من ذلك على ما في هذه الشخصية من تناقض وغرابة .

سعيد أبو النحس هذا، ليس شخصية فذّة أو نموذجا يمكن أن ينمذج للمتلقي بوصفه بطلا له هوية الأبطال الملحميين أو أصحاب الشأو أو المكانة النبيلة في واقعها، بل إن من الغرابة بمكان أن يصوّر الكاتب شخصية بطله، عميلا للاحتلال، يتصف بالخسة والنذالة والانحطاط على مستويات متعددة، فهو خائن جبان، ليس له دور فاعل في قضية شعبه، ولعل هذا جانب جدير بالتنويه هنا ونحن نتحدث عن طبيعة الرواية الغريبة. وأحسب أن من دوافع اختيار الكاتب لمثل هذه الشخصية والحال هكذا، أنه انتقى شريحة من واقع الحياة، فحسب، فهو لا يمثل شعبا أو شريحة عريضة منه، بل نموذجا واقعيا فحسب، ذلك جانب، وفي جانب آخر أحسب أن الكاتب أراد لهذه الشخصية أن تتبدل فيما بعد، وبحسب تطورات أحداث الرواية، بما تمليه أحداث الواقع النضالي والثوري الجديد، لتكون عودة الشخصية المنتظرة أكثر إيجابية وإشراقا، لهذا كان اختفاء أبي النحس في خاتمة الرواية، إنما هو اختفاء رمزي دلالي، ويبقى الانتظار والترقب لعودته دلالة جديدة ورمزا مهما من رموز الرواية، لأن في عودته معنى التغيير للواقع نفسه، والتأكيد على أن ثمة روحا جديدة، تجسّد نضال الشعب، آتية .

لقد نقل (حبيبي) هذا في قالب هادئ بسيط، لا انفعال فيه ولا تشنج ولا صخب، بل جاء طرحه للقضية متزنا إلى حدّ بعيد، فالعمل كله رمز لهذه المعاني التي أشرنا إليها مسبقا، بشكل عام، إذ يقدّم العمل طرحا روائيا لحكاية بسيطة، محورها الأساس هو شخصية سعيد بطل الرواية وهو، كما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، شخصية عادية، وإن بدا اختيارها غريبا، لما اتصفت به من أوصاف التردي والعفونة، لكنها برغم ذلك تبدو واقعية في جوانب نمنها، كما أنها شخصية، بفعل صفاتها تلك أيضا، مأزومة معانية، يلاحقها الواقع بمأساويته كما يلاحقها الآخرون،

بقهرهم واضطهادهم، فهي فاقدة التوازن، كما هي فاقدة ثقة الآخرين، ومن ثم يصبح خلاص هذه الشخصية الحتمي، والدلالي هو كسر حاجز السلبية والخنوع والاستسلام والجبن والخسة، الذي يجسده الكاتب في هروب (سعيد) في نهاية الرواية مع رجل الفضاء بصورة غريبة أيضا، ليوسّع بهذا من دائرة الرمز والدلالة، ويفتح تماما المجال أمام المتلقي، لاتساع رؤيته حول الشخصية والهدف والفكرة في آن معا، ولعل الكاتب، كما سبق التنويه بذلك من قبل، قد أراد تفجير الحس الثوري، والانطلاق المنتظر والتجاوز المأمول داخل الشخصية ذاتها، وكأن هذا التبشير الرمزي بالثورة، حسبما أرى، قد جاء من خلال متابعة المتلقي لاختفاء (سعيد)، المشار إليه من قبل، اختفاء غريبا، وهو ما ولّد كثيرا من التساؤلات والتفسيرات لدى من حوله، لكن الدلالة التي أكّد عليها الكاتب في خاتمة الرواية هي توقع انبعاث الثورة المتزامن مع عودة (سعيد) الحتمية فيما بعد.

ومن أوجه الغرابة الفنية في الرواية، اعتماد الكاتب على غير طريقة من طرق الفن الروائي، فهو يعمد إلى السرد وإلى أسلوب الاسترجاع والمذكرات، والوصف، والتصوير النفسي، وتيار الوعي، على طول صفحات الرواية، كما إنه يعمد إلى غير ضمير في التعبير الروائي، فتارة يعمد إلى أسلوب المتكلم وأخرى إلى أسلوب المخاطب، وثالثة إلى أسلوب ضمير الغائب .

تبدأ حكاية (سعيد) هنا بتصوير رحلته بعيد نكبة عام ١٩٤٨م. ويرصد الكاتب مع هذه الرحلة كثيرا من تفصيلات المعاناة والعذاب التي يحياها الإنسان الفلسطيني داخل الأرض المحتلة مع بدايات سني النكبة، مما يدفع بالشخصية الرئيسة للرواية هنا للاختفاء القهري، انتظارا لحبيبته (يعاد)، ولا تخفى دلالة ذلك الرمزية، إذ جسّد الكاتب، ضمن هذه

الشخصية، الرمز الدلالي للثورة والنضال، ومن ثم العودة إلى الوطن السليب .

جاءت "الوقائع الغريبة ..." في ثلاثة أقسام، أو عناوين، الأول منها يبدأ الكاتب فيه بتقديم شخصية (سعيد) بطل الرواية الرئيس، فيحدّد ملامحه بشكل جليّ للمتلقي، مما يبدو معه أنه أقرب إلى الشخصيات الأسطورية أو شخصيات القصص الشعبية، أو قصص الملاحم وإن اختلف عن هذه جميعها، في الصفات والسلوك، فهو يبتعد كثيرا عن سمات النموذج الذي يمكن أن يستقى أو يقرأ في وجوه شخصيات تلك الأعمال، بوجه عام، ولم يكن متمتعا بما تتصف شخصياتها على الصعيدين الشكلي الفني، في جانب، والهدف أو الدلالة، في جانب آخر. ومهما يكن من أمر فقد عالج المؤلف شخصيته فنيا، بشكل توحي فيه بعض ملامحها بأنها خيالية، غير مقبولة منطقيا أو واقعيا، حتى إن اسم عائلته جاء منحوتا، كما يوضّح الكاتب نفسه على لسان البطل (سعيد)، من كلمتين، هما متفائل ومتشائم، مقدّما ذلك في قالب ساخر ذا دلالة، كما يبدو للمتلقي، فهي عائلة توحي بأن أبناءها غير محدّدي الرؤية في التعامل مع الواقع والآخرين .

في القسم الأول ذاته تبدأ رحلة عودة (سعيد) إلى بلدته الصغيرة القابعة في حضن الحزن والغمّ والترقّب والانتظار، كما أنها تبدو معانية من قهر وعذاب مستمرين تحت نير الاحتلال عقب نكبة عام ٤٨م. يرافق البطل (سعيد) في هذا الجزء حلمه الملحّ، الضاغط على ذاته في كل ليلة، وهو حلم عودة حبيبته (يعاد) المفقودة، الضائعة، وكأنها تأتي لتكمل جانبا من رمزية شخصية (سعيد)، فإذا كان هو يمثّل شريحة الفلسطيني، الغائب الحاضر، المعاني النابض، المتحرك، برغم تناقضات شخصيته وغرابتها، صوب تحقيق الحلم، وهذا في حقيقته حلم شريحة عريضة من شعب فلسطين، فإن (يعاد)، ولا تخفى رمزية الاسم هنا، إنما تؤكد على جانب

رمزي مهم ، وهو رمزية العودة، الحلم الجميل، الملحّ الضاغط، الذي يمثّل جزءا لا يتجزأ من حياة الفلسطيني المشرّد الضائع، الباحث عن هويته وكينونته فيكل لحظة من لحظات تشرّده وتشتته وضياعه.

ضمن سياقات البحث عن سبيل لتحقيق الحلم، وهو عودة (يعاد)، يجسّد الكاتب روح الثورة والنضال، فيسرد جوانب من حياة (سعيد) ضمن هذا الإطار، فهو هارب إلى لبنان ليجلب وزملاؤه الأسلحة من بيروت لدعم ثورة ١٩٣٩م، والعودة إلى شوارع (عكا)، حيث نشأ في إحدى بلداتها، ليتابع ورفاقه الثورة، بل إن المؤلف، وضمن سياق روائي بديع نراه يدفع (سعيدا) لأن يقيم علاقات مع العدو المحتل، تحايلا ودهاء، في بادئ الأمر، بغية الوصول إلى الهدف. وبرغم وضوح الغاية من هذا التعامل، إلا أنه يبدو مجالا ثرّا للمؤلف لأن يكشف النقاب عن مكنون نفس البطل، وما يعتمر داخلها من تناقضات، تدفع إلى توسيع دائرة القلق النفسي، والصخب الذي يفتّت ذاته. والغرابة في الشخصية هنا تكمن في التحول الغريب في الفكر والسلوك، إذ تتكشف كثير من رؤى الضياع والفساد والجبن والنكوص في الشخصية، وكأن هذا كله، حسبما أرى، صورة لنكوص الواقع نفسه وانهزام الإنسان فيه، وفقدانه التوازن في التعامل مع الواقع والأحداث، إضافة إلى عدمية كل شئ أمام إحساسات الإنسان الفلسطيني، بفعل ضغط الواقع عليه، وفقدانه الإحساس بهويته ووجوده.

الكاتب هنا ينقل فكرته وشخصيته وأحداثه في قالب روائي فني بديع، يتم فيه توظيف عناصر البناء الفني للرواية توظيفا جيدا، وبخاصة عنصر المكان، الذي يجسّد المؤلف من خلاله هوية الفلسطيني المرتبطة أساسا بالأرض، قبل أي شئ.

في الجزء الثاني تظهر لنا شخصية (باقية)، وهي رمز دلالي للمتبقي من الواقع المعيش، الذي فرض على البطل _ الشعب أو شريحة منه –، أو لنقل هي رمز البقاء والديمومة والتشبّث بالأرض، برغم ضياع أشياء كثيرة. وتروي الأحداث زواج سعيد من (باقية)، لينجبا شخصية جديدة، توسع من دائرة الرمز المشار إليه منذ قليل، وهي شخصية الابن ولاء، بما يحمله من دلالات الانتماء إلى الأرض، والارتباط بها، بل التجذّر فيها، وقد عمّق المؤلف من رمزية هذه الشخصية في بوح (باقية) لابنها، حين يكبر بسر الكنز ، الدلالة الرمزية الأخرى ، الذي خبأه والدها في أرض القرية، ولا يخفى دلالة الكنز هنا، إنه الإيحاء المباشر لحتمية التطلع الدائم إلى التجذّر الحقيقي في الأرض، ففيها كنز الهوية والكيان والوجود الحقيقي. ولعلنا أن ندرك هذا كله حين يحدّد المؤلف إيحاء الرمز الدلالي للكنز المفقود، في بعدين اثنين، الأول منهما أن (ولاء) ورفاقه، برغم دأبهم وإخلاصهم في البحث عن الكنز، لم يجدوا له أثرا، مما يؤكّد بقاء الكنز رمزا وإيحاء لمعان أكبر وأعمق وأكثر اتساعا من مجرد كونه كنزا ماديا محسوسا، والثاني منهما أن (إميل حبيبي) ضمّن هذا الكنز بعدا سياسيا عميقا، بل بعدا نضاليا حتميا، حيث إن (ولاء) ورفاقه يعثرون، في رحلة البحث عن الكنز، على مخازن للأسلحة والذخيرة، فيكون ذلك خطوة على طريق النضال الحتمي، مما يدفع بالسلطات الإسرائيلية لملاحقتهم، وأسرهم، والضغط على (سعيد) بشكل خاص، لإقناع ابنه بالعدول عن حمل السلاح، وإن كان هذا في حقيقة الأمر خارج حدود قناعاته الداخلية المخبوءة، ولعلنا ندرك هذا ودلالته النفسية ضمن حوارات المؤلف التي نسّقها بين أبطال الرواية. وليس خافيا ما لكنز الأسلحة والذخيرة، معيار النضال والثورة، من رمزية المعنى، ذلك أن الكنز المفقود، لا يمكن أن يتم الوصول إليه إلا عبر هذا الكنز الموجود فعلا .

لنقرأ نموذجا من هذا الحوار، الذي ينساب بشكل سلس أخّاذ، يضمّنه المؤلف زخما من الدلالات والإيحاءات المعبّرة عن مأساوية اللحظة الحياتية في واقع الإنسان الفلسطيني، وهو حوار متوتر صاخب، ينمّ عن هموم هذا الإنسان البسيط، ويكشف عن دوافع اضطرام ثورته ونضاله، حيث نتابع (سعيدا) وزوجته، يخاطبان الابن (ولاء)، في أثناء اختبائه ورفاقه في كهف مهجور:

"يا ولدي، ألق سلاحك واخرج ...

- يا امرأة ، يا التي جئت معهم ، إلى أين أخرج ؟؟؟
- إلى الفضاء الرحب يا بني، كهفك ضيّق، سدّوا كهفك، وستختنق فيه .
- أختنق؟ ... أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفس بحرية، مرة واحدة، أن أتنفس بحرية ...

في المهد حبستم عويلي، فلما درجت أبحث عن النطق في كلامكم، لم أسمع سوى الهمس .

في المدرسة حذّرتموني: احترس كلامك؟ فلما أخبرتكم بأن معلمي صديقي، همستم: لعله يمنّ عليك، ولما سمعت حكاية الطنطورية، فلعنتهم، همستم في أذني: احترس كلامك ... فلما لعنوني: احترس بكلامك؟[٢٢].

يعمد المؤلف في تكنيكه الفني على القالب الشعبي الساخر، سواء أكان في صياغة اللغة والتعبيرات والحوارات، أم في دلالاتها، فهو يجري الحوارات في قوالب من اللغة الشعبية الدارجة في بعض المقاطع ، حيث تتفجّر فيها طاقات التعبير الساخر، بحسّ شعبي أخّذ، يتقاطع فيها المؤلف مع صياغات السير الشعبية في المقام الأول .

في القسم الثالث من الرواية، يعمد المؤلف إلى أسلوب التداعي، سواء أكان في اللغة والسرد الوصفي للأحداث والشخوص، أم في الأمكنة، ومن ثم في رصد العلاقات بين هذا الكم الكبير من الأحداث والشخصيات

والأزمنة والأمكنة كلها، فهي تداعيات تنمّ عن علاقات متشابكة، متسارعة الخطو، والتحرك والتطور والتغيّر، واختلاط فني معقد بين حاضر اللحظة وماضيها، في جانب، وأحلام المستقبل، في جانب آخر، وفي إطار استرجاع الماضي بأحداثه وشخصياته، في جانب ثالث، وضمن هذا كله يطرح خطا سياسيا وثقافيا ونضاليا جديدا، يتوافق والمرحلة الجديدة من نضال شعب فلسطين. فسعيد وزوجته باقية يتمّ طردهما من حيفا، بعد أن تتبيّن حقيقة استحالة التعامل مع العدو، ورفض أشكال التعايش كلها معه، ومع الطرد الجديد تبدأ مرحلة نضال جديدة، من جانب، كما يبدأ الحلم في الإلحاح من جديد، من جانب آخر .

ولم تختف مسحة الشعبية والحسّ الشعبي الذي يتحرك المؤلف ضمن إطاره في هذا الجزء أيضا، ولعل الكاتب، على امتداد روايته، قد نجح في تجسيد هذا الحسّ الشعبي من خلال قدرته على توظيف عنصر مهم من عناصر الحكاية الشعبية أو السيرة الشعبية، وأعني به الراوي، الروائي الشعبي هنا، فالراوي هو شخصية مهمة من شخصيات "الوقائع ..."، التي وحّدت بشكل فني بديع بين بعدين اثنين أساسيين هنا، وهما البعد الذاتي السارد للأحداث والوقائع، والبعد الشعبي الذي ينقلنا المؤلف من خلاله إلى أمكنته وأزمنته وأحداثه على مساحة الواقع الحياتي الممتد، ماضيا وحاضرا ومستقبلا .

إن رمزية الرواية الدلالية الشمولية تتحدد ضمن أحداث الرواية، وأمكنتها، كما لاحظنا لكن دائرة هذه الرمزية تتسع بشكل كبير مع مسميات الشخصيات، فسعيد هنا متشائل، فاقد القدرة على الوقوف على حدود واحد من الشعورين، التفاؤل أو التشاؤم، لذا فهو على خط فاصل، يفقد معه كثيرا من حسّ التوازن والاتزان، و(باقية) و(يعاد) وولاء أيضا، إنما هي شخصيات تتفتق بواطنها، كما لاحظنا من قبل، عن رموز ودلالات مهمة

لتوسيع دائرة رمزية الرواية ، بوصفها بناء فنيا وواقعيا على حدّ سواء في نهاية الأمر، إذ إنها كما تقدّم قالبا روائيا ذا سمات فنية ودلالية خاصة، إنما تقدّم في الآن نفسه إطارا فكريا وسياسيا وثقافيا ونضاليا ذا خصوصية أيضا، وقد تضمن هذا نفسه دلالة رمزية عميقة لا تخفى على المتلقي، وقد ساعدت لغة المؤلف وحواراته على إدراك هذا كله واستيعابه. ولنقرأ بعضا مما جاء على لسان المؤلف، كاشفا الستر عن رمزية الكنز، المشار إليه مسبقا، في ثنايا الرواية ، لتتضح دلالته بشكل جليّ :

"أدركت سرّكم، يا أستاذ، فكل واحد منكم لديه صندوق حديدي في "طنطورية" حيث أخفى والده كنزه الذهبي"[٢٣].

اعتمد (إميل حبيبي) في روايته هنا أسلوبا أقرب إلى المنطقية العقلانية في الطرح، وإن لم يجنح فيه إلى التعقيد الفكري، أو التعبير اللغوي الغامض، بقدر ما كان أقرب إلى تناول أحداثه وشخوصه ضمن أطر واقعية سلسة، من حيث لغتها وعباراتها ودلالاتها، ولعله قد استند لتحقيق هذا كله إلى مجموعة من العوامل، يمكن إجمالها فيما يلي: فهو في جانب اعتمد بعض التعبيرات العامية، التي طرحها بأسلوب شائق بديع، يفجّر من خلاله الحسّ الشعبي المؤثّر، إحساسا منه بأنه يعالج قضية تهمّ شريحة من المجتمع الفلسطيني، ومن ثم فإنه اتخذ من مثل هذه التعبيرات العامية مدخلا للتأثير في قرائه بشكل مباشر، وإحداث ردة الفعل والتجاوب مع فكرته ورموزه السياسية والثقافية والنضالية المقصودة . من تعبيراته ضمن هذا السياق قوله: "هذا يهشّ وذاك ينشّ" وقوله: "كل شئ في وقته يعسل"، وهي أقوال، كما يبدو للمتلقي، أقرب إلى الأمثال أو الأقوال الشعبية.

ومن تلك العوامل أيضا اعتماده على حسّ الدعابة وخفة الظل، ولعل هذا ما طبع أعمال (إميل حبيبي) بعامة، بعنصر السخرية المرّة، وهو ما

نلمسه من خلال بعض تعبيراته اللغوية، التي شكّلت صورا كاريكاتورية مؤثرة، حتى تبدو وكأنها عنصر من عناصر البناء الفني لمعظم رواياته .

ومن العوامل أيضا استخدامه أسلوب التداعي، سواء أكان ذلك في الأحداث، أم في الأزمنة والأمكنة على حد سواء، حتى إننا نرى تشابكا غريبا في هذا كله على امتداد الرواية، فالكاتب يتحرك معنا في ماض صاخب مليئ بالأحداث والمتغيرات، لكنه ينقلنا في الآن نفسه إلى حاضر أكثر صخبا وتوترا. وقد ولّد هذا التداعي قدرة كبيرة لدى الكاتب على توظيف عنصر تيار الوعي لمعالجة أحداثه وتحركات شخوصه، وأفكارهم وممارساتهم، مما ساعده، وبشكل أخّاذ، على تلمّس بواطن شخصياته، بشكل عام، وبخاصة شخصية البطل (سعيد)، وإن لم تختف مسحة السخرية المرّة في معالجة هذا كله .

من العوامل أيضا استخدامه لأسلوب التحليل النفسي، في معرض تصويره لأحداثه وشخوصه، فهو يجيد الوقوف على عوالم الشخصيات النفسية الباطنية، ويدرك أن ثمة تأثيرا شديدا قد تحدثه مثل هذه المعالجات النفسية في المتلقي، لأنها تفتح بوبات التفاعل الوجداني مع الشخصيات، وإدراك حقائق فكرها وسلوكها وقناعاتها. ولنأخذ لوحة من لوحاته النفسية الساخرة، التي عبّر فيها، وبشكل مختزل جميل، عن طبيعة شخصية بطل الرواية (سعيد)، وفجيعة واقعه الآني، المتواصلة في الحقيقة مع مأساة حياته الماضية. يقول (حبيبي) على لسان بطله:

"فمنذ أن أصبح سرّ (باقية) سرّي، أصبحت الحذر مجسّما يمشي على اثنتين، فلما أدركت أن الحذر هو من ذوات الأربع، رحت أمشي على أربع ... "[٢٤].

وبرغم ما قد تثيره مسألة استخدام العامية في سياقات الأعمال الأدبية من جدل وخلاف، وهو ما احتواه فكر كثير من كتّاب عصور خلت،

وكتاباتهم، وهو ليس مجال تفصيل هنا إلا أنه يمكن الإشارة إلى أن (حبيبي) قد استطاع استخدام بعض تعبيرات عامية ضمن سياق روايته "الوقائع الغريبة..." بحسّ شعبي ساخر، ساعد في الكشف عن مكنون نفوس شخوصه، كما ساعد على بلورة كثير من دلالات أحداثه وأفكاره المطروحة، ولعله بهذا قد حقّق ما ذهب إليه نقاد كثيرون من أن الروائيين الواقعيين قد ذهبوا إلى وجوب التعبير عن الشخوص والأحداث الروائية ببعض تعبيرات عامية، ذلك لأنها تشكل عندهم "عنوان الواقع، وصورة مماثلة وطبيعية له"(٢٥)، بل هي، حسبما أرى، أقرب إلى طبيعة الشخصية في التعبير عن مكنون نفسها وفكرها، وهنا تكمن واقعية الشخصية، وقدرة الكاتب على إنطاقها بلغتها هي في المقام الأول، ليطرح الكاتب من خلالها ،كما يقول الناقد (فورستر)، آراءه وفكره، ذلك "بتصويره تلك الشخصيات والمواقف التي يضعهم فيها، والكلمات التي يختارها للتعبير عن ذواتهم وبلسانهم، عن تلك المواقف"(٢٦).

ومما يجدر ذكره هنا، ونحن نتحدث عن رمزية الشخوص الروائية عند (حبيبي)، أن تلك الرمزية قد جاءت مستمدة من واقع حياة الشخوص، ولم تكن مفروضة عليها، كما أنها رمزية تبلور جوانب من واقع الحياة نفسها، فهي مستمدة من أحداث هذا الواقع، وليست غريبة عليه، ولعل هذا ما جعل فكرة البحث عن الكنز المفقود، وكذلك فكرة غياب (يعاد)، المنتظر عودتها، إنما هي فكرة واقعية بالمقام الأول، استخلصها المؤلف من واقع حياة الشعب الفلسطيني. وقد أشار أحد النقاد إلى مثل هذه المعالجة الواقعية للفكرة الروائية، بقوله :

"إن الفكرة لن تبدو على طبيعتها الواقعية إلا إذا انبثقت في القصة من الوقائع نفسها التي ابثقت منها في الحياة، وإلا إذا بلورها الأشخاص أنفسهم الذين بلوروها في الواقع ... "(٢٧)، وهنا يكون نجاح المؤلف في

بلورة القضية الرئيسة التي يعبّر عنها، وإحداث عنصر الإقناع لدى المتلقي، كما يشير إلى ذلك (تشارلتن)، في معرض حديثه عن هذا الجانب إذ يقول:

"وتكمن عبقرية القارئ على أن النتيجة هنا تتفق سواء أكان مع خبرته في الحياة أم مع الحياة كما يصورها المؤلف"[٢٨].

ومن العوامل التي استند إليها (حبيبي) أيضا، في طرحه الواقعي العقلاني الموفّق لشخوص روايته، اعتماده على طاقة ثقافية شمولية، بدت من خلال أفكاره ولغته، وتلك الأحداث المتعاقبة التي سردها في ثنايا الرواية، وما ضمّن السياق الروائي معه من معلومات تاريخية وإنسانية متنوعة ومتعددة، وقد تجسد هذا في بعض حواراته التي عقدها بين شخوص الرواية، ولا يخفى أن مثل هذا الحسّ الثقافي الشمولي العميق لدى المؤلف الروائي، إنما يضفي على العمل عمقا واتساع رؤية، مما يولّد طاقات من التفاعل والانفعال لدى المتلقي بشكل حتمي، ويحدث قدرا من التشويق، بل إن هذا في إجماله قد يفجّر دلالات اللغة ورموزها بشكل مؤثّر.

ويضاف إلى تلك العوامل اعتماد المؤلف على عنصر التصوير، إذ إنه يصوّر شريحة من مجتمع يعايشه، ويعيش في كنف مأساته ومعاناته، وهو بهذا يتخذ من واقعية إحساسه وممارسته الحياتية الواقعية سبيلا للتصوير الروائي والتعبير الفني لديه. إن فكرة شريحة الحياة أو الواقع، كما يقول (جرييه)، إنما هي التي "تشهد جيدا باتساع معرفة المؤلف بالأحداث التي يفترض أنها وقعت قبل وبعد ما يقصه علينا"[٢٩]، وهذا ما يلمسه قارئ أعمال إميل حبيبي الروائية بعامة .

وفي إجمال القول، يمكن الإشارة أيضا، ونحن بصدد الحديث عن الجانب الثقافي والفكري لإميل حبيبي في روايته هذه، إلى أنه طرح، ككثير

غيره من كتّاب الرواية الفلسطينية، قضية التشرد والضياع والتشتت النفسي والواقعي، التي عاناها شعب فلسطين، بعيد نكبة الثامن والأربعين، وحاول تجسيد مأساة هذا الضياع، من خلال تعميقه بصورة بديعة، عبر متاهات البحث عن الضائعة (يعاد)، التي كان الفلسطيني يشعر في كل مرحلة من مراحل عذابه وتطلعه وترقّبه، أنها لم تعد بعد، وكأن المؤلف هنا قد أراد أن يصور الشتات النفسي وضبابية الرؤية، وعدم وضوح الهدف، وأدوات الوصول إليه، لهذا جاء تعميق قضية البحث والانتظار بشكل نفسي موفق، من جهة، كما جاء معتمدا على تعبيرات مأساوية عميقة، تكتنفها مسحة السخرية، من جهة أخرى، ذلك كله في إطار فني يعتمد التداعي والتشابك والتماس المتواصل بين ماض مأساوي وحاضر أكثر مأساوية، ومستقبل لم تتضح معالمه بعد. وقد حسم المؤلف هذا الصراع الداخلي النفسي للشخوص من ناحية، والخارجي، عبر الأحداث المتلاحقة والتغيرات على ساحة الواقع وامتداده داخل الأرض الفلسطينية وخارجها، من ناحية أخرى، عبر ممارسة الابن (ولاء) لنضاله الثوري الحتمي، وكأن المؤلف هنا قد وضع أولى لبنات الخلاص والتجاوز لمأساة طال أمدها، وكأنه أيضا قد بشّر بعودة (يعاد)، الأرض والوطن السليب، بل الكنز الدلالي المشار إليه مسبقا.

ولعل الكاتب بهذا كله قد ارتقى بالشخصية الرئيسة (سعيد)، من هذا الجانب تحديدا، ويكاد أن يكون الوحيد ، ليصبح نموذجا للإنسان المعاني تراجيديا، القلق الباحث عن ذاته وهويته ووجوده، كاسرا بهذا حدود الزمان والمكان. يقول أحد الباحثين، حول قضية ذات صلة مباشرة بهذا الجانب:

"إن تراجيديا الإنسان المعاصر، تنبع من إحساسه الحاد بالقلق، وعبث الوجود الإنساني، وغربتنا في هذا العالم، وقد تولّد هذا الإحساس في عصرنا كنتاج معنوي للحروب العالمية الساخنة والباردة ..."[٣٠].

وقد نجح (إميل حبيبي) في قولبة شخصية البطل هنا في قالبها الإنساني العام والشمولي، كما أشرت إلى ذلك من قبل، نموذجا لمثل هذا الإنسان القلق على امتداد ساحة العالم كله ومن ثم أخذت الشخصية عنده في التجسّد، بفعل تشكّلها المباشر، نتيجة واقع التأزم والقتل والتشريد والاضطهاد والحرب المتواصلة التي يحياها في كل لحظة، لتكسب سمة النمذجة هنا، في جانب، ولتطرح قضية الضياع والقلق الإنساني العام، المتعلق بالبحث الدؤوب والمستمر عن الذات وعن كنز الوجود، وعن هوية الأرض الضائعة، لتكسب بهذا مسحة الأنسنة، في جانب آخر، والتي حسمها المؤلف بشكل ناجح ومؤثّر في صرخة الابن المناضل (ولاء)، حين خاطب أباه وأمه، في لحظة انكسارهما، الإنساني، وخوفهما عليه من الآتي، ورهبة قهر المحتل المفروض، حين حدّد خلاصه الحقيقي في كهف النضال والثورة الرمزي الدلالي، فقال:

"أختنق ؟ ... أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفس بحرية، مرة واحدة، أن أتنفس بحرية ... "[٣١].

الهوامش

١- الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ. د.عبد الرحمن ياغي. دار العودة ودار الثقافة. بيروت ط١ ١٩٧٢م ص١٦ .

٢- فلسطين في الرواية العربية. د.صالح أبو أصبع. مركز الأبحاث الفلسطينية. بيروت ط١ ١٩٧٥م ص٢٤٥ .

٣- أدب المقاومة. د.غالي شكري. دار المعارف. القاهرة ط١ ١٩٧١م ص١٢٩.

٤- النثر الفني. آراء وتحليل. فكتور شكلوفسكي. ترجمة د.حسين جمعة. موسكو ط١ ١٩٦٠م ص ٤٠.

٥- القصة المعاصرة. نينوف. موسكو ط١ ١٩٦٩م ص٤٦ .

٦- القصة القصيرة في فلسطين والأردن. د.هاشم ياغي. معهد البحوث العربية. القاهرة ط١ ١٩٦٦م ص٢٢٠ .

٧- الرومانتيكية. د. محمد غنيمي هلال. مطبعة الرسالة. القاهرة ط١ ب. ت ص١٩٧ .

٨- الفن القصصي في فلسطين. د. نصر عباس. دار العلوم. الرياض ط١ ١٩٨٢م ص٩٢ .

٩- الواقعية في الفن. سندلن فنكلشتين. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة د. يحي هويدي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ط١ ١٩٦٩ ص١٢ .

١٠- قصص واقعية من العالم العربي. محمود أمين العالم وغائب طعمة فرمان. دار النديم – الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ط١ ١٩٥٦م ص٢١ .

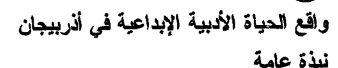
١١- المرجع السابق . ص٣٢ .

١٢- الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن. مقتطفات من الأدب الروسي. ترجمة د. محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة. القاهرة ط١ ١٩٧٦م ص٢٢ .
١٣- الأدب في عالم متغير. د.شكري عيّاد. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ط١ ١٩٧١م ص١٢١ .
١٤- دراسات في الواقعية. جورج لوكاتش. ترجمة د. نايف بلّوز. وزارة الثقافة والإعلام. دمشق. ط١ ١٩٧٠م ص٣٢ – ص٣٣ .
١٥- غسان كنفاني إنسانا وأديبا ومناضلا. د. إحسان عباس وفضل النقيب وإلياس خوري. بيروت . ط١ ١٩٧٤م ص ١٤٥ .
١٦- معنى الواقعية المعاصرة. جورج لوكاتش . ترجمة د.أمين العيوطي. دار المعارف. القاهرة . ط١ ١٩٧١م ص١٢٣ .
١٧- الأدب في عالم متغير. د. شكري عياد. مرجع سابق. ص١٣١ – ص١٣٢ .
١٨- الرمزية في الأدب. د.درويش الجندي. مكتبة نهضة مصر. القاهرة. ط١ ١٩٥٨م ص٧٧ .
١٩- الفن والأدب. ميشال عاصي. منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت . ط٢ ١٩٧٠م ص١٩١ .
٢٠- الأدب ومذاهبه. محمد مفيد الشوباشي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ط١ ١٩٧٠م ص١٣٦ .
٢١- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. إميل حبيبي. مطبعة الاتحاد التعاونية. حيفا. منشورات عربسك. ط١ ١٩٧٤م .
٢٢- المرجع السابق . ص١٤٣ .
٢٣- المرجع السابق . ص١٦٠ .
٢٤- المرجع السابق . ص١٢٩ .

٢٥- في النقد الأدبي. د. محمد مندور. القاهرة. ط١ ١٩٦٢م ص٦٧.
٢٦- مظاهر الرواية. فورستر. لندن . ط١ ١٩٦٣م ص٢٦ .
٢٧- الأدب ومذاهبه. محمد مفيد الشوباشي. مرجع سابق . ص٢٣٠ .
٢٨- فنون الأدب. تشارلتن. ترجمة د.زكي نجيب محمود. القاهرة. ط١ ص٦٤ .
٢٩- نحو رواية جديدة. آلان روب جرييه. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعرفة . القاهرة . ط١ ١٩٧٦م ص٣٨ .
٣٠- الرواية في رحلة العذاب. د.غالي شكري. عالم الكتب. القاهرة. ط١ ١٩٧١م ص٢٨٢ .
٣١- الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل. مرجع سابق. ص١٤٣ .

رومانسية الشعر الأذري وإنسانيته
(شاعر أذربيجان " عماد الدين نسيمي " نموذجا)

د. فاطمة الزهراء عبد الغفّار الموافي(*)



واقع الحياة الأدبية الإبداعية في أذربيجان

نبذة عامة

كان لارتباط الواقع الأدبي بالحياة الاجتماعية في أذربيجان منذ قرون خلت الأثر الأكبر والأهم في ظهور فئة من المبدعين بعامة، والشعراء بشكل خاص، الذين أصبحوا لسان حال تلك الحياة، على تعدد أصعدتها وتباين ظروفها، ولعل ذلك أن يكون أكثر وضوحا ودقة وجلاء منذ بدايات القرن الثاني عشر الميلادي تحديدا، ذلك لأن تلك الفترة تعد في رأي المؤرخين من أهم الفترات التي شهدت تغيرات جذرية في بنية الحياة السياسية والفكرية والثقافية في أذربيجان، مما ساعد بشكل مباشر على فتح المجال للشعراء لأن يعبّروا عن واقعهم، ويظهروا تلك المتغيرات، فكرا ولغة وتطلعا مستقبليا في أشعارهم.

من أهم ما يمكن تلمسه من تلك الخصوصية، للمرحلة المستهدفة هنا، اتسام المجتمع الأذري، ثقافيا ولغويا وفكريا، بالتعددية الثقافية والتمازج بين الثقافات، ويبدو أن هذا التمازج قد كان له كبير أثر في خلق أنماط من الفكر والثقافة لمجتمع أذربيجان الثقافي.

لقد تشكلت الحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية في أذربيجان إذن نتيجة ذلك التمازج الكبير، في إطار ثقافي متكامل، "اختلطت بل تلاحمت فيه ثقافات متعددة من العالم، وكان هذا بمثابة انفتاح فكري واع على تلك

((*) أستاذ مساعد بكلية التربية للبنات. الخرج . المملكة العربية السعودية.

الثقافات، واستقاء مدرك لكثير من عوامل الحضارة والنمو والازدهار فيها"[1]، وقد أصبح هذا أحد معالم الثقافة وأسس خصوصية الأدب في أذربيجان ،كما نلاحظ في معرض تناولنا لنماذج من الشعر هناك.

يقول أحد الباحثين في معرض حديثه عن طبيعة الثقافة والأدب في أذربيجان:

"إن الثقافة الإسلامية هي حصاد التقاء التأثيرات الحضارية وتمازجها في أذربيجان، مع كونها ثقافة إسلامية من حيث الجوهر، ثم بالتقاليد الأذربيجانية التركية الأصيلة القديمة، وبتأثيرات الحضارات اليونانية والبيزنطية والفارسية، بالإضافة إلى العناصر العربية التي قامت نتيجة امتزاج الإسلام والتقاليد القومية للعرب".

ثم يردف بالقول :

"وفي الثقافة الأذربيجانية المعاصرة نرى تأثيرات أوروبية نتيجة وقوع البلاد في إطار النظام الحضاري الروسي خلال فترة تزيد عن مائتي سنة"[2].

وتذكر الوثائق التاريخية أن استقرارا كبيرا فد أصاب الواقع الثقافي الأذري منذ دخول الإسلام تلك المناطق، كما الحال في كثير من بقاع الدنيا، حيث ازدهرت الصناعة والتجارة، وزاد الاهتمام بالعلم والعلماء، واتسعت دائرة الاهتمام بالشعر والشعراء، وظهرت إبداعاتهم منذ تلك الحقبة، وعبر قرون خلت، لتشكل ملامح خارطة الشعر الأذري، على تعدد اتجاهاته وفنونه وأغراضه ووسائل التعبير فيه.

ويعد القرن الثاني عشر تحديدا – فيما ذكرت مسبقا – البداية الحقيقية لحركة الشعر الأذري، الأكثر اتزانا، وتعدد اتجاهات وأغراض، وقدرة على استيعاب الواقع المعيش، والتعبير عنه بصورة دقيقة وشاملة وعميقة.

في ظل هذا التطور والاستقرار كان هناك اهتمام واضح بالمراكز العلمية، التي تعددت على امتداد مساحة البلاد، فكان من أهمها وأكثرها فاعلية بهذا الصدد، كما يذكر المؤرخون والدارسون، "تبريز" و"شاماخي" و"باخشوان" و"كانج" و"باكو"، حيث ظهرت فئة من العلماء والمبدعين في تلك المراكز، كما ظهرت نتاجاتهم العلمية والإبداعية، التي أصبحت معالم أساسية لتحديد هوية الثقافة والإبداع في أذربيجان، في حقب تاريخية متتابعة.

في تلك الحقبة ظهرت فئة من الشعراء الأذربيين الذين يعدون بصمات مهمة للمرحلة الرائدة في حركة الشعر الأذري، وكان على رأسهم الشاعر الكبير (نظامي كنجوي)، الذي يعد الرائد الحقيقي لهذا الشعر، وقد كان مولده في عام ١١٤١م، ليبدأ مع ظهور مشوار تطور الشعر الأذري بصورة ملموسة الذي حمل لواءه معه نخبة من الشعراء في الفترة التالية، من أمثال (عماد الدين نسيمي) و(محمد فضولي).

لقد لعبت اللغتان التركية والفارسية في تلك الحقبة دورا مهما في تشكيل البنية الثقافية لأذربيجان، وكان لكل منهما مجالات التعبير الأساسية، وقد ذهب أحد الباحثين في هذا الصدد إلى القول:

"لقد كانت التركية ظاهرة لغوية متميزة في تلك الفترة، فاستعملت في ميدان التخاطب، ومجال التجارة، بينما قامت الفارسية بشؤون الأدب والشعر، في حين اقتصرت العربية على العلوم الإسلامية المختلفة"[٣].

وكما الحال في البيئة العربية في عصور التطور الذي حاق بالحياة الإبداعية العربية، في عصري الدولة الأموية والدولة العباسية، كان الحال في أذربيجان، ضمن إطارين اثنين مهمين وأساسيين لتطور الحياة الأدبية هناك، الأول منهما هو أن الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية لم تكن بمعزل عن واقع الإبداع الأدبي، فقد عكس الأدب كثيرا من أوجه تلك

الحياة وأصعدتها، وعبّر عنها ضمن نتاجات أدبية متعددة والثاني منهما هو الإطار المتعلق بتشجيع نخبة من الساسة والحكام للأدب والأدباء، وتبنيهم مسؤولية دعمه وتطويره، ومن ثم كانت بلاطات بعضهم مسرحا لإبداع كثير من الأدباء، بل إن بعض هؤلاء الحكام والساسة كانوا هم أنفسهم من الشعراء أو الأدباء المبدعين، من أولئك (شروان شاه)، الذي كان حاكما "لشروان" في القرن الثاني عشر، وكان بلاطه من أهم بلاطات الإبداع الأدبي في أذربيجان آنذاك، وقد ظهرت أسماء متعددة لشعراء كانت لهم بصماتهم في التعبير عن واقع الحياة بدقة وعمق وموضوعية، من أولئك (أبو العلاء كنجوي) و(فلكي شرواني) والشاعرة (مهستي شرواني).

ومع بدايات القرن الثالث عشر شهد الواقع الأدبي الإبداعي في أذربيجان نقلة نوعية، وتطورا يستحق الذكر، فقد ظهرت نخبة من الشعراء يتخذون الرمز وسيلة للتعبير الأدبي، ولعل ذلك أن يكون راجعا للتطورات التي لحقت بالواقع، على أصعدته المختلفة، وبخاصة بعد فتح (تيمورلنك) لأذربيجان، برغم تشجيعه المباشر للشعر والشعراء، وفتح بلاطه لهم للمناقشة الإبداعية، ومن غير شك أن الرمز الإبداعي أسلوبا وتعبيرا، كان سبيلا مباشرا وبديعا للكشف عن خواطر الشعراء آنذاك وآمالهم وآلامهم، لكن الأهم في هذا الصدد أن هذا الرمز بدا أكثر التصاقا بمفهوم التصوف عند بعض الشعراء، وقد كان الحال شبيها بما بدت عليه نتاجات أدباء كثيرين في العالم، الذين اتخذوا من الرمز وسيلة للتعبير الأدبي، وإن جنح بعضهم إلى الغموض والإبهام في بعض أشعارهم، والتي نقرأ شيئا من سماتها في الشعر الرمزي المعاصر(٤).

ضمن إطار الشعر الرمزي، والتصوف، والاستقاء من عناصر التاريخ والأسطورة، ظهرت فئة من الشعراء بين القرنين الثالث عشر

والرابع عشر، حيث اتسمت تلك الفترة بفن شعري رمزي جديد مشهور، عرف بفن "الحروفي"، ارتكز على أسس وقواعد معينة، من ذلك "أن يتحدث الشاعر من خلال حروف الهجاء عن فلسفة خاصة، ورؤية صوفية ذاتية، وقد كان هذا الاتجاه الفني وسيلة تعبيرية للشاعرعن قضايا مهمة وأساسية، لا يستطيع الشاعر التعبير عنها بشكل مباشر، فارتبط هذا الاتجاه بالرمز، وكان له تأثير كبير في الأوساط الأدبية"(٥)، وكان من رواد هذا الاتجاه الفني في الشعر آنذاك (عماد الدين نسيمي) ويرد تفصيل لذلك في جزء لاحق من هذا البحث بعون الله.

في القرن الخامس عشر تغيرت كثير من وقائع الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في أذربيجان، فقد ظهرت الدولة الصفوية فيها، وفي إيران كذلك، وقد اشتهر من ملوك هذه الدولة (شاه إسماعيل)، الذي عرف بفتوحاته المتعددة في تلك الفترة، كما عرف شاعرا مجيدا ، فقد نظم ديوان شعر ضخما بعنوان "دهنامة"، أي الرسائل العشر، في معنى اللفظة الفارسي.

في القرن الخامس عشر ظهر شاعر عى قدر كبير من الأهمية في مسيرة الأدب الأذري، وهو (محمد فضولي)، الذي لقّب بفضولي البغدادي نسبة لمولده في بغداد، إذ هاجرت قبيلته الأذرية إلى العراق وعاشت فيها فترة طويلة.

تقول المصادر المؤرخة لتلك الفترة إن (فضولي البغدادي) يعد علامة مميزة في مسيرة الأدب الأذري، بل شكّل منعطفا مهما في الحياة الأدبية في أذربيجان بشكل عام، وقد كتب الشعر والنثر، وقدّم رسالة فلسفية مهمة في الاعتقاد باللغة العربية، بعنوان "مطلع الاعتقاد"، كما أن له قصة واقعية مهمة ومعروفة، هي "شكايت نامه"، كتبها باللغة الفارسية(٦).

من أهم أدوار (البغدادي) إبداعا، هو أنه وظّف شعره للتعبير عن قضايا مجتمعه والإنسان فيه، فقد أخذ يعالج قضايا مجتمعية أساسية في شعره، فحقق بهذا دورالأديب الحق في ربط إبداعه بالمجتمع والواقع الذي يحياه، ولعله أن يكون متوافقا مع ما ذهب إليه أحد النقاد بالقول:

"إن الفنان أو الأديب عندما يؤلف عملا إنما يبدو أنه يضمّنه جماعته غير المنظورة، أو ينقل حسّا ونبضا لمجتمع برمته"(٧).

التزم (البغدادي) بعنصرين اثنين أساسين في طروحاته الاجتماعية، أولهمـــا هو الالتزام بالرمزية في بعض شعره، وثانيهما هو اتخاذ السخرية سبيلا للتعبير والتصوير الشعري، باعتبارها وجها آخر لمرارة الواقع الذي عاشه البغدادي وقسوته وضغطه النفسي عليه ، كما أنه وظّف هذا كله في إبداعاتـــه القصصـــية والروائية التي اتسمت بنظرتها الواقعية، وبمسحتها الإنســـانية الجمـــيلة، وبـــروحها الشـــمولية الشفّافة ذلك كله كان يطرحه (البغدادي) في قالب من خفة الظل والسخرية البديعة.

وفـــي القـــرنين السادس عشر والسابع عشر حاقت بالحياة الأدبية الأذريـــة عوامل التطور والتقدم، فقد نحا كثير من الأدباء صوب التراث، وأخذوا يوظفونه في أعمالهم الشعرية والنثرية، وكان الفولكلور سبيلهم إلى ذلك، يستقون منه مادة إبداعاتهم ، ذلك بهدف إحياء هذا التراث، بمخزونه الفكـــري والثقافي الإنساني الشمولي الثرّ، من جهة، وإعادة صياغته، بما يساير العصر وتطوره ونماءه، من جهة أخرى، وقد استمر الحال على هذا المنوال طوال القرن الثامن عشر كذلك، ولعل هذا أن يكون راجعا لأمرين اثنـــين، الأول مـــنهما هو الاهتمام بالتراث والفولكلور الأذري، حماية له، والثاني منهما هو التأثر بمثل هذا الاهتمام على مساحة كثير من دول العالم آنذاك، وكأنها ردة فعل لما حاق بالعالم من تقدم صناعي وثورة معلوماتية، وتفجر معرفي، دعا إلى الارتداد إلى الماضي وإحيائه، ولا يخفى ما حاق

بدراسة التراث الشعبي لبعض الشعوب في دول متعددة من اهتمام وتطور، حـيث ظهـرت أبحـاث متعددة بهذا الصدد، كما فعل (الأخوان ياكوب) و(فيلهلم جريم) في ألمانيا، مما ولّد مصطلحات ونظريات متعددة في العالم حول هذا الجانب(٨).

في ظل هذا الاهتمام الكبير بالموروث الشعبي في تلك الفترة، ظهر فن يطلق عليه فن "العاشق"، وهو من الفنون التي استمرت حتى يومنا هذا فـي أذربيجان، ويعرّف بأنه فن إلقاء الشعر الشعبي المصاحب للموسيقى، مـع عزف الراوي نفسه على آلة موسيقية، عرفت باسم "ساز"، وهي آلة وتـرية شـبيهة بآلـة العود أو القيثارة، وهي لمّا تزل موجودة في الحياة الموسيقية في أذربيجان، بل في مناطق أخرى مجاورة لها.

مـن شـعراء فـن العاشق آنذاك (ديوار قانلي)، وقد اشتهر باسم (عبّاس)، الذي قدّم نتاجات شعبية مهمة بهذا الصدد، من ذلك قصته "عاشق قريب" وقصة "أسلي وكرم"، وهي سيرة شعبية شبيهة بقصص "قيس وليلى" و"قيس ولبنى" و"عنترة" في الأدب العربي.

لقـد ارتبط الشعر في أذربيجان بالواقع والحياة – كما ذكرت من قـبل – كمـا ارتبط بعنصر البيئة، وقد نوهنا بأن بيئة أذربيجان هي بيئة الجمـال الأخّـاذ، والطبيعة الخلاّبة، التي ألهمت الأدباء والشعراء، فكانت عنصرا محركا وفاعلا لمشاعرهم وإحساساتهم، ورؤاهم الفكرية، ومحركة لأدواتهم ووسائلهم التعبيرية، ليس هذا فحسب بل إن البيئة بمعناها الشمولي الواسع، كان لها كبير أثر كذلك في خلق هذه الأجواء الإبداعية عند أولئك، وأعنـي البيـئة السياسـية والاجتماعية والفكرية، التي أشرت إلى بعض ملامحهـا من قبل، وكان هؤلاء النفر من المبدعين يجسدون ما ذهب إليه بعـض النقاد من أن "الفن إجمالا والشعر بخاصة، منفعل بانفعال الإنسان بالبيئة الطبيعية حوله، والبيئة الاجتماعية، التي يتحرك في بوتقتها متأثرا

بما يطبع هذه البيئة أو تلك من سمات ومميزات بشكل عام. إن الفن بدوره وبوسـائله الخاصة، فاعل في الحياة الاجتماعية وتطورها، لأنه مؤثر في الـوجدان الإنسـاني، فاعـل فيه، من جملة ما يعرض للإنسان من دوافع ومؤثرات"[٩].

فـي الفترة التي أعقبت ذلك، وتحديدا في أخريات القرن السادس عشـر، ومن ثم القرن السابع عشر، سيطرت غزليات (فضولي البغدادي)، التي شكّلت اتجاها أو مدرسة أدبية، على فئة من الشعراء الذين ظهروا في تلـك الحقبة، من أولئك (صائب تبريزي) و(ركن الدين مسيحي) و(شاكر شرواني) ثم (مهجور شرواني) و(ملاّ ولي ودادي) و(ملاّ بناه واقف) الذي عـرف باسم (واقف). ومن الجدير ذكره أن الشاعرين الأخيرين (ودادي) و(واقف) قد خرجا على مدرسة (فضولي) الغزلية، في حين أوجدا اتجاها جديدا في الشعر أطلق عليه فن "القوشمة"، وهو فن شعري يعني التقطيع أو المقطعـات الشعرية، التي بدت كأنها متأثرة بالمدرسة الشعرية الأندلسية، حـيث جـاءت بعض أشعارها في أذربيجان شبيهة، إلى حدّ كبير، بأشعار (ابن زيدون) و(ابن شهيد) و(ابن خفاجة) و(ولاّدة) وغيرهم، وبخاصة في فن المخمسات الشعرية، مع اختلاف في طبيعة التعبير، ومضامين القصائد.

لقـد كان فن "القوشمة" ثورة على الشعر، من حيث الشكل، بالمقام الأول، فقـد تعمّد الشعراء في إطار هذا الفن بالإتيان بالقصائد على شاكلة خمـس مقطعـات أو سـت، تتفق فيها قافية الأسطر الأربعة الأولى من المخمسـات من الداخل، بينما تتفق قوافي الأسطر الخمسة في المخمسات جمـيعها، فتعطي المخمسات في مجموعها، في نهاية الأمر، نغمة موسيقية جمـيلة، مع تتابع تلك النغمة واستمرارها، لتبدو في نهاية المطاف لازمة مكرورة بشكل موسيقي أخّاذ.

وفي فترة زمنية لاحقة ظهر فن شعري جديد هو فن "تجنيس"، وهو شبيه بفن "القوشمة"، لكنه يسير بحسب فن الجناس العربي، وقد استمر كلاهما طوال القرن التاسع عشر، ليظهر من بعد فن آخر هو فن "العاشق"، ومعه فن "قرايلي"، وهما من الأشعار الغزلية التي تحكي قصص المحبين العاشقين.

من شعراء تلك الفترة (عبّاس قولي أغا باكيخونوف قدسي)، وقد عرف بالشاعر (قدسي)، وكذلك الشاعرة (حيران خانوم).

مما يجدر ذكره بهذا الصدد أن اهتماما كبيرا من قبل الشعراء والمبدعين بعامة في أذربيجان ، في الفترة الممتدة من أواخر القرن الثامن عشر، وعلى امتداد القرن التاسع عشر، حتى بدايات القرن العشرين، بعنصر (الحلم)، بوصفه إحدى الوسائل التعبيرية والتصويرية في المادة الإبداعية، فقد "اتخذ كثير من الأدباء والشعراء من الحلم وسيلة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم الذاتية في أعمالهم، وكان الحلم عنصرا فنيا أساسيا في تلك الأعمال، سواء فيما لهذا العنصر من صلة مباشرة بالإحساس بالواقع المعيش، أو فيما يولّده من طاقات التوقع ، وتلمّس ملامح المستقبل"[١٠].

ولعل ذلك قد جاء نتيجة تأثر شعراء أذربيجان بغيرهم من شعراء وأدباء في بقاع كثيرة من العالم، أولئك الذين وظّفوا الحلم وسيلة من وسائل تعبيراتهم ومعالجاتهم الأدبية، ضمن أطر فنية أو اتجاهات متعددة، وقد بدا ذلك منذ (شكسبير)، بشكل جلي حين اعتمد الحلم وسيلة تعبيرية وتصويرية ونفسية في "هاملت"[١١]، وكما اعتمده كثير من كتاب القصة والمسرحية العربية والعالمية أيضا في نتاجاتهم وإبداعاتهم، وبخاصة عند جيل الشباب من المبدعين، في مجال القصة والرواية، ولعلنا أن نلمس ذلك عند بعض كتاب القصة في بلدان عربية متعددة بشكل خاص[١٢].

من شعراء تلك الفترة المهمين أيضا، الذين استخدموا الحلم وسيلة تعبيــرية شعرية، الشاعر (ميرزا شفي واضح) وقد عرف باسم (واضح)، والشــاعر (إسماعيل بك كوتكاشينلي) والشاعر (قاسم بك ذاكر) والشاعر الروائي والكاتب المفكر (ميرزا فتح علي أخوندوف).

فــي تلــك الفترة تولّد فن شعري جديد هو فن "تمثيل"، وهو شعر يجــري على لسان الحيوان، يبث فيه الشاعر حكمته الإنسانية وموعظته، وتوجــيهه المجتمعــي الإنساني، جريا على غرار نماذج كثيرة في العالم، عمــد فــيها مــبدعوها إلــى ألسنة الحيوان للتعبير والتصوير، كما فعل الشــاعران الفرنسيان المعروفان في هذا الإطار (لامارتين) و(لافونتين)، وأميــر الشعر العربي الحديث (أحمد شوقي)، وكما قرأنا نماذج على لسان الحيوان في "كليلة ودمنة" عند (ابن المقفع) قديما أيضا.

الشعر الأذري واتجاهاته:

كان الشعر فيما رأينا مسبقا قد مرّ بمسيرة طويلة من التطور والتنوع، والتشكّل الفني، وكان ظهور أشكال من التعبير الشعري على مدى حقب خلت، وتحديدا منذ بدايات القرن الثاني عشر، ملمحا مهما من ملامح تطور هذا الشعر. وقد أشرت إلى أن القرن الثاني عشر قد كان البداية الأولى لإشعاع هذا الشعر وازدهاره في أذربيجان، ذلك لأسباب مهمة، منها تطور الحياة، وما أصابها من تغيرات على الصعد السياسية والاجتماعية والثقافية، ومنها كذلك ظهور فئات من الشعراء الذين أثروا الحياة الأدبية، والشعرية بخاصة، على مدى قرون تلت، كما أن ظهور فئة من الساسة والحكام الذين اهتموا بالأدب والأدباء، وقاموا بتشجيعهم، قد كان له كبير أثر في تطور الشعر في مراحله المتتابعة.

على صعيد آخر، فإن التغير الذي كان يصيب الشعر بين فترة وأخرى قد لعب دوره في تنشيط الحياة الأدبية، ودفع مسيرة الشعر دوما إلى الأمام.

ولعل الفترة التي استمرت منذ القرن الثاني عشر وحتى أواخر القرن الثامن عشركانت بمثابة التربة الصالحة التي أنبتت كثيرا من التطور الكمي والنوعي في الحياة الأدبية بعامة، والشعر الأذري بخاصة. إن الشاعر (ميرزا فتح علي أخوندوف)، الذي عرف بالشاعر(أخونزادة)، يعدّ رائدا للمدرسة الواقعية في الأدب الأذري، فقد كان شاعرا ومسرحيا وكاتبا وأديبا ومفكرا متميزا، قدّم عددا من الأعمال المهمة في حقول الأدب والثقافة والفكر، كما كتب عددا من المسرحيات المهمة المعروفة، منها مسرحيتاه "حاجي قارة" و"وكلاء شرقيون"، وقد كان لهذا الأديب تأثير كبير في اتجاهات الشعر والثقافة والأدب في أذربيجان فيما بعد ، ذلك لشدة تأثير المدرسة الواقعية التي تزعمها على مساحة الاتحاد السوفييتي آنذاك، والتي تبلورت بعض اتجاهاتها في تلك الفترة في قوالب نقدية واجتماعية، حتى أخذت تتشكل ملامح الواقعية الجديدة في أدب أذربيجان – كما في الاتحاد السوفييتي كله – فيما بعد انطلاق ثورة البلاشفة في عام ١٩١٧م .

ومن الذين تأثروا بمدرسة (أخوندوف) الشاعر والقاص (نجف بك وزيروف)، الذي قدّم أشعارا ومسرحيات وقصصا ضمن إطار الواقعية النقدية، وكان لها تأثير كبير في الأوساط الأدبية آنذاك. ومن أولئك أيضا الشاعر والقاص ورائد الصحافة الأذرية (حسن بك زردابي)، الذي أصدر أول جريدة أذرية بعنوان (الفلاّح) أو (المزارِع)، ذلك في عام ١٨٧٥م، لتكون نافذة يطلّ من خلالها الأدباء والشعراء على قرائهم .

إن فترة القرنين التاسع عشر والعشرين هي فترة عطاء شعري زاخرة، إذ ظهرت نخبة من الشعراء المجيدين الذين حملوا لواء تطوير

الحياة الأدبية، وتوظيف الأدب لمعالجة قضايا المجتمع والإنسان الأذري بالمقام الأول، ذلك مع اتساع رقعة المتغيرات العالمية، سياسيا وعسكريا وثقافيا وفكريا وأدبيا، مما حدا بهؤلاء الأدباء والشعراء على تحمل عبء التغيير والتطوير للمجتمع الأذري بما يتسق وطبيعة تلك المتغيرات.

من أولئك الشاعران الكبيران (سيد عظيم شرواني) و(أبو القاسم نباتي)، والقاصان (زين العابدين مراغائي) و(عبد الرحيم طالييوف تبريزي) والشاعر المشهور (ميرزا علي أكبر صابر)، الذي عرف باسم (صابر)، الذي اتسم شعره بالواقعية الشعبية، التي أثّرت في فئة من شعراء أذربيجان من بعد، مثل الشاعرين (ميرزا علي معجز) و(جليل محمد قولي زادة) والقاص والمسرحي (عبد الرحيم بك حق ورديف)، والقاص (يوسف وزير شمترمينلي) والشاعر (عبّاس صحّت) وغيرهم .

إن شعر (عبّاس صحّت) تحديدا، كما ذهب إلى ذلك نقاده ودارسوه، وكما يؤكد ذلك شعره، كان أكثر إحياء للاتجاه الرومانتيكي في الشعر الأذري، فقد اعتمد عنصر الخيال الفني في التصوير الشعري، كما اتخذ من العاطفة المشبوبة سبيلا للتعبير الشعري، كما وظّف عنصري التأمل والروح الإنسانية، وسائل للتعبير أيضا وقد سار على نهجه الرومانتيكي الشاعر (محمد هادي)، وإن جنح في شعره إلى الغموض والإبهام، لغة ودلالة، حيث أكثر في شعره من استخدام بعض الألفاظ القديمة، قليلة الاستخدام .

وبرغم تعدد أشكال الشعر الأذري في مراحل نشأته وتطوره السابقة، إلا أنه سار ضمن اتجاهات فنية محددة، كانت إفرازا لواقع الإنسان الأذري وظروف الحياة من حوله ، في جانب، وتأثرا بمثيلاتها في العالم، في جانب آخر، ذلك مع تميز الشعر الأذري بخصوصية تلك الاتجاهات، مما يعكس خصوصية الإنسان الأذري ذاته، وإحساساته

ومشاعره، وآماله وآلامه. ومن أهم تلك الاتجاهات الرومانسية والواقعية، اللتان كانتا إطارين اثنين أساسيين للتعبير والتصوير الشعري والأدبي، ولم يكن مجال هذين الاتجاهين هو الشعر فحسب، بل إنهما كانا اتجاهين أساسيين كذلك لنتاجات الأدب بعامة .

البعد الإنساني الرومانسي في الشعر الأذري

من إرهاصات الاتجاه الرومانسي، الذي نخصص له هذا الجزء من الدراسة، أشعار نخبة من شعراء أذربيجان في الحقب المتتالية، وإن تبلورت أسس هذا الاتجاه منذ القرن الثاني عشر تحديدا، مرورا بمراحل متتابعة من تطور طرائق التناول الفنية، واختلاف مضامين الشعر، ولغته، ووسائله عند شعراء متعددين في القرون التي تلت .

وقد وقفنا عند بعض من لمحات هذه المسيرة الشعرية، وضمن الاتجاه الرومانتيكي بشكل خاص فيما سبق، لكن هناك بصمات شعرية بقيت علامات فارقة في تلك المسيرة، من أولئك شاعرنا (عماد الدين نسيمي)، الذي نتحدث عنه تفصيلا فيما بعد، وكذلك (محمد فضولي) و(نظامي كنجوي)، لكن بعض شعراء القرون المتأخرة كانت لهم بصمات مهمة بهذا الصدد أيضا، فقد ظهر أحد هؤلاء الشعراء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو (ميرزا علي أكبر صابر)، الذي عرف باسم (صابر) حيث يعد أحد أعلام هذا الاتجاه، من حيث اعتماد الشعراء على بساطة اللغة والتعبير وسلاسة التصوير الفني، ومن ثم توظيف عنصر الوصف وسيلة من وسائل تناول قضايا المجتمع والإنسان. وبرغم أن هذا الجانب المتعلق بعنصر الوصف أو التصوير الفني قد كان أحد ملامح الشعر عند (نسيمي)، إلا أن طرائق كل من الشاعرين تباينت واختلفت وسائل التعبير فيها، ذلك أن الشاعر (صابر) عمد في رومانسيته إلى النقد الاجتماعي، ومحاولة تبيان مساوئ الواقع وسلبياته من أجل

تعريتها، ومن ثم تجاوزها وكأنه بهذا قد أوجد رومانسية خاصة به، هي أقرب إلى الواقعية النقدية بالمقام الأول.

من نتاجات (صابر) في هذا الإطار ديوان شعر معروف بعنوان "كتاب هوب هوب"، لجأ فيه إلى عنصر الرمز الجزئي، الذي يعمد فيه الشاعر إلى تضمين بعض قصائده رموزا جزئية في ثنايا كل قصيدة، حتى إننا قد نلمس هذه الرمزية في عنوان الكتاب، الذي يعطي دلالة التعبير عن مفهوم الارتقاء والتسامي الذي ينشده الشاعر للمجتمع والإنسان.

أما ما يضاف إلى هذا الشاعر فهو ما أشرت إليه مسبقا من اتسام رومانسيته بعنصر الشعبية، لهذا فقد ذهب بعض النقاد إلى أن الشاعر كان رائدا لمدرسة جديدة في الشعر الأذري، هي مدرسة الشعر الشعبي التي أكسبته مكانة مرموقة بين أفراد المجتمع الأذري، مما دفع بالأوساط الأدبية لأن تلقّبه (بالشاعر الشعبي).

ومن أعلام الاتجاه الرومانتيكي، وممن تتلمذوا على مدرسة (فضولي) قديما و(صابر) حديثا (ميرزا علي معجز) و(محمد قولي زادة)، الذي كان شاعرا وقاصا وناقدا مجيدا كذلك، كما أنه قدّم نتاجات مسرحية في قالب رومانسي شفاف أيضا، إلا أنه سار فيما بعد على النهج الواقعي في الإبداع الأدبي، وكان من أشدّ المنادين بالديمقراطية في بلاده آنذاك.

لقد اتخذت الرومانتيكية في الأدب الأذري قواعد أساسية تحرك من خلالها شعراء متعددون في التعبير عن قضاياهم، وواقعهم، وعالجوا مشكلاتهم وهموم واقعهم المعيش، من ذلك تركيزهم على الإنسان ذاته بوصفه محور المجتمع وجوهره، فصوروا مشاعره وخلجات نفسه، وعواطفه المشبوبة، وانفعالاته، وأحاسيسه، وخيالاته، وتأملاته في الذات والكون، ذلك كله عبر قواعد من المصداقية والشفافية والعمق والتفصيل.

"لقـد تـرنم شـعراء أذربـيجان في القرن الثاني عشر الميلادي بالإنسـان، قـبل ظهور الرومانتيكية بوصفها اتجاها في الفن والأدب في أوروبا، وركزوا على عنصر التصوير الرومانسي، الذي يحدد ملامح هذا الإنسـان شـعوريا، ويقف على إحساساته وتأملاته وطموحاته، بل وآلامه تجاه الذات والكون والحياة والواقع"(١٣).

ولعـل مـن أكثـر رواد هـذا الاتجاه عمقا في التعبير عن تلك الجـوانب، وتصـوير بـواطن الذات البشرية، وتصوير مشاعر الإنسان وإحساسـاته بعمـق وصدق ثلاثة شعراء، نجحوا في وضع أسس مدرسة رومانسـية على قدر كبير من التأثير في الأجيال التالية في الحياة الأدبية الأذرية، والشعر بخاصة، هؤلاء الشعراء هم (نظامي كنجوي) و(خاقاني) و(عماد الدين نسيمي). لقد وقف دارسو هذا الاتجاه في أذربيجان وأشاروا إلـى أنه يخالف مثيله في أوروبا، وكثير من دول العالم في سمتين اثنتين، اتسمت بهما الرومانتيكية في الأدب الأذري، الأولى منهما هي تلك الطبيعة الشعبية التي جعلت من أشعار بعض الشعراء آنئذ متداولة على ألسنة الناس العاديـين، مما أكسبها، وشعراءها مكانة اجتماعية مرموقة، والثانية منهما هـي مـا يمكن أن نطلق عليه البعد الواقعي في الاتجاه الرومانسي، وقد اتضـحت معالم هذا البعد في القرون التالية بصورة أكثر دقة وعمقا، كما أشرت إلى ذلك في معرض حديثناعن أشعار (صابر) و(معجز) وغيرهما. ولعـل الشاعر (عماد الدين نسيمي) في حركة الريادة الشعرية لهذا الاتجاه أن يكون نموذجا رائعا لهذا التوجه.

عماد الدين نسيمي

يمثّل (عماد الدين نسيمي) الجيل الثاني في ريادة الحركة الشعرية الرومانتيكية الإنسانية في الشعر الأذري فهو من شعراء القرنين الرابع عشر والخامس عشر، إذ كان مولده في عام ١٣٧٠م، في حين كانت وفاته

في عام ١٤١٧م، وهو يعدّ من أكثر أعلام الشعر الرومانسي في مرحلة نضجه عمقا وشمولية وإنسانية، وكان يمثل الروح الشعبية في أشعاره، من جانب، إضافة إلى أنه كان يكتب قصائده مستقيا مضامينها وأفكارها من واقع حياته، والآخرين من حوله، من جانب آخر، لهذا عدّه النقاد أحد رواد ما يسمى بالاتجاه الرومانسي ذي النزعة الواقعية، حسبما أشرت إلى ذلك من قبل.

يقول باحث حول هذا الجانب تحديدا عند (نسيمي)"

"إن مواضيع الحب الواقعي، والجمال، والعاطفية، تحتل مكانة مرموقة في القصائد الشعرية التي أبدعها (النسيمي) في مرحلة شبابه. في هذه القصائد التي عبّر فيها الشاعر عن الجمال تعبيرا شعريا رقيقا، نرى الشاعر يشبّه طلعة حبيبته بالقمر تارة، وبالشمس المشرقة طورا"[١٤].

من أشعاره التي جسدت هذه الجوانب بشكل مباشر قوله:

"إذا أطلّ وجهك وشعرك المسترسل على العذار

لاختفى القمر حياء واحتجبت شمس النهار".

اتسم شعر (نسيمي) بشكل عام بالنزعة الإنسانية، وفيه يتخذ من الإنسان، مشاعر وأحاسيس ورؤى ذاتية، محاور لتعبيره الشعري وتصويره الفني. إن ذلك العالم الباطني للإنسان بمفهومه المطلق والشمولي هو القاعدة الأساس التي ينطلق منها (نسيمي) في شعره، كما أنه ينظر إلى الإنسان بوصفه قيمة بشرية سامية، وقد عبّر عن هذا في شعره بشكل واضح ومباشر، حتى إن بعض الدارسين يرون في مفهوم الإنسان لديه، وطريقة التعبير عنه، معنى وجوديا صوفيا فلسفيا، لهذا لقّب عند بعض النقاد بالشاعر الفيلسوف أو الفيلسوف الشاعر. ومما يؤكد ذلك قصائد كثيرة له، منها قوله:

"يا من تمجّد الحجارة

بالجوهر الفريد

أليس الإنسان أغلى الدرر

والجواهر في الوجود

بكماله وجماله ؟! "

ترتكز الفلسفة الشعرية الوجودية الصوفية عند (نسيمي) في قناعته الذاتية بأن الإنسان إنما يأخذ في التسامي والارتقاء الدائمين، في ظل الكشف عن مكنون نفسه السامية، وأفكاره العظيمة، وهذا هو دور الشعراء والمبدعين، حسبما يرى (نسيمي)، وعليه فقد أخذ هو يعالج هذا المحور الوجودي المهم، بل إنه تجاوز ذلك في اتساع رؤيته الإنسانية تلك، فنادى في شعره بوجوب تقديس الإنسان بصورة تبدو مبالغا فيها، وقد دفع حياته ثمنا لهذا الفهم الخاص، حيث أعدم في حلب بسوريا، كما تقول سيرة حياته، في عام ١٤١٧م، إذ حوكم قضائيا هناك، نتيجة آرائه وأفكاره التي بدت للآخرين غريبة آنذاك بل تجاوزا للمعقول.

(لنسيمي) قصائد غزلية كثيرة، ضمّنها أفكاره تلك، كما ضمّنها إحساساته ومشاعره الجياشة تجاه الآخرين من حوله، وقد اتخذ من الحب إطارا إنسانيا شموليا مطلقا، لا يحده زمان أو مكان، لهذا فإن خطاب (نسيمي) الشعري دائما هو خطاب عام، يقرأ فيه المتلقي لغة نفسية تخاطبه هو دونما محدودية زمانية أو مكانية .

وكما كان نخبة من الشعراء المجيدين في أذربيجان، كان (نسيمي) أيضا، لسان حال واقع برمته، يعايش الأحداث الحياتية على تنوعها، وظروفها، ومتغيراتها المتلاحقة المتسارعة، مما هيأ لتفاعل عناصر الرومانسية عند شعراء هذا الاتجاه بمفاهيم التصوف، وقنوات التأمل في الكون، مما ولّد تساميا في الفكر عندهم، والقدرة على تحليل أسباب

الأحداث الحياتية المعاشة، ولعل هذا أن يكون دافعا لبعض الشعراء ونسيمي أحد هؤلاء، لأن يرتدّوا إلى النفس، ويتحركوا ضمن إسارها الذاتي، ولا يخفى ما لهذا الارتداد من شعور بسوداوية الواقع المعيش، والإحساس باليأس والقنوط، وقد تضمن شعر (نسيمي) نماذج بلورت هذه الجوانب بشكل مباشر، في إطار من العاطفة الجياشة وشفافيتها، واتخاذ الخليل أو الحبيب أو الصديق مجالا للتنفيس عن الذات، وهمومها، وطرح آمالها وآلامها على بساط التعبير الأدبي، ليكون الغزل سبيلا مباشرا لذلك، وإن بقي الأمر عند (نسيمي) أقرب إلى المفاهيم الإنسانية المطلقة، فيما ذكرت من قبل.

ضمن هذا الإطار، وفي تعبير مباشر يقول (نسيمي)، داعيا إلى التمسك بالخصال الحميدة، والفضائل الإنسانية والقيم السامية:

"ثلاثة يعكرن صفو الحياة

إليك بها إذا كنت من أهل النجاة

الجليس السوء فالجار الشرير

والزوجة الذميمة وهي شرّ العقاب".

عاش (نسيمي) في زمن التيموريين، أي زمن احتلال (تيمورلنك) لأذربيجان، في القرن الرابع عشر الميلادي، ولعل هذا أن يعطي دلالة مهمة لتوجه الشاعر الرومانسي الإنساني، فالحياة آنذاك كانت تشهد متغيرات على الساحة السياسية والثقافية والفكرية، في مجتمع يبحث عن هوية وكيان، ووجود، في ظلّ محتل للأرض والشعب، ولا يخفى ما لهذا كله من كبير تأثير على نفسية الشاعر وإحساسه ومشاعره ومن ثم في تشكل آماله في غد أفضل، ومن هنا تولّد خطابه الإنساني في شعره، ودعوته الدائمة لتقديس هذا الإنسان، حسبما يرى.

وبرغم ذاتية الرومانسية من حيث كونها تنطلق في الأساس من مشاعر الشاعر وإحساساته ورؤيته الذاتية تجاه نفسه والآخرين، إلا أن (نسيمي) لم يتقيد فحسب بحدود هذه الذاتية، بقدر ما نجح في إحداث تفاعل بل تلاحم بين جانبي الإبداع عنده، وأعني الرؤية الذاتية، وطريقة التناول الموضوعية للواقع من حوله. لقد كانت وقائع الحياة من حول الشاعر في الفترة التي أشرنا إليها تتسم بالقلق والتوتر وصخب الحياة الشديد، نتيجة ما كان يشهده من معارك ومطاحنات، على أصعدة متعددة، كان تأثيرها شديدا على الجماهير، التي أخذت تتطلع للحرية والاستقرار، والاستقلال، والحياة الآمنة المشرقة. في ظل هذا كله عاش (نسيمي) يحمل معاناة شعبه وأرضه، وأخذ يعبّر عن تلك المرحلة، بآلامها ومعاناتها، وبآمالها، فنضجت مداركه، واتسعت دائرة رؤيته للكون والإنسان.

إن شـــعر (عماد الدين نسيمي) يتسم باللغة الجماهيرية، وهي لغة الإبـــداع التـــي تتحـــرك فـــي قـــوالب من البساطة التعبيرية، والمباشرة التصويرية، كما أية لغة توجه للجماهير، فهي ليست بحاجة إلى مراجعات لغوية، والكشف عمّا يتسم بالغموض والإبهام فيها، بل هي بحاجة إلى ألفاظ تصل من أقرب الطرق وأسلسها، وأكثرها تأثيرا في المتلقي، كما أنها لغة لا تـــوجه فـــي الأســـاس إلى النخبة المثقفة، ذلك لحاجة الجماهير لها في الظروف التي تولّد لديها مشاعر القلق والخوف والترقّب .

لقـــد وظّـــف الشعر لدى قراء تلك المرحلة باعتباره عند كثير من شعرائها، وعلى رأسهم (نسيمي) أداة تعبير "عن الأحاسيس تارة، وبوصفه أداة تربوية وخلقية فنية غير مباشرة، تارة أخرى"[١٥].

لقد نجح (نسيمي) في هذا الصدد في توظيف الشعر اجتماعيا، في قوالبه الرومانسية، بوصفه سبيلا فنيا وإنسانيا لإحداث التأثير المباشر لهذا

الشــعر فــي قاعدة كبيرة من القراء، فكان ذلك سببا في تداول نماذج منه على الألسنة.

يقــول فــي تأكيده على قيم إنسانية، ورفضه لأخلاق مذمومة في المجتمع:

"حذار من مساوئ الأخلاق
الكذب والبغضاء والنفاق
ثم الحسد والبخل والاغتياب
وأذية الناس بدون الحساب
والخبث والتهمة والنميمة
ومثلها الظرافة الذميمة " .

ولعل تفاعل (نسيمي) مع الجماهير في تلك الفترة، ومشاركتهم، من خلال شعره، إحساساتهم وآلامهم وآمالهم، ما دفعه إلى توظيف اللغة الشعبية في بعض الأحيان، ومن ثم اللجوء إلى الفولكلور، ليستقي منه بعض مخزونه الفكري والثقافي والإنساني، وقد أشرت في موضع آخر من هذه الدراسة إلى ظهور اتجاه شعري اهتم بتوظيف الفولكلور، لغة ومضمونا في الإبداع الأدبي الأذري، في مراحل متعددة من مسيرته، وإن اختلف الأمر عند (نسيمي) هنا إلى حدّ ما، حيث قدّم نماذج شعرية ضمن هذا الإطار في قوالب اتسمت بالحس الفلسفي وبالرؤية الكونية، وإن عالجها (نسيمي) في تعبيرات لغوية سلسة ومباشرة أيضا، انطلاقا من مفهوم اللغة الجماهيرية التي نوهنا بها من قبل. من أشعاره في هذا الصدد قوله:

"يجب أن تقطع اليد التي
ليس فيها غير الشر للبشر
ألف تحبيذ ومرحى ليد

تصنع الخيرات وتعطي الثمر".

ومنها قوله أيضا:

" وإذا الظالم لم يزرع سوى
بذر عدوان غير عصيان وعنف
من بذور مثلها يوم الحصاد ؟
وبالفؤوس تقطع الأشجار
لتصبح فريسة للنار
أما التي ثمارها الرمّان
من زخمة الفأس لها أمان " .

المحبوب والطبيعة عند نسيمي

توحّدت عند (نسيمي) في أشعاره الرومانسية الإنسانية عناصر متعددة، من ذلك فكرة المحبوب، برمزيته الشمولية، ذلك أن الإنسان هو محور الحب عنده، يبثّه مشاعره وإحساساته ورؤاه، وإلى جانب ذلك توظيف عناصر الطبيعة المحسوسة من حوله، وقد نجح (نسيمي) في إحداث تفاعل إنساني جميل بين عنصري (المحبوبة والطبيعة) في تعبيرات شعرية شفافة ألقة، ضمن تناسق رائع وبديع مع عنصر اللغة البسيطة المباشرة، وبهذا يكون (الثالوث) التعبيري عنده هو الكاشف الجيد عما يختمر في باطنه من إحساسات ومشاعر .

إن (نسيمي) يفعّل دور الطبيعة في الكشف عن مكنون نفسه، حيث يجسدها في إطار إنساني ملموس وفي هذا الصدد يقول في إحدى قصائده، ضمن عاطفة الغزل المباشرة، وإن بقي الحبيب ذا دلالة إنسانية أيضا:

" لمّا أطللت صباحا بجمالك الفتان
يا ملك الزمان
على المروج والدمن

تفتحت الزهور وابتهجت

في رقصة الياسمين وهللت مشرقة

من حسنك الفتان

في كبد السماء

نيّرة الزمن " .

وتتسع دائرة الرؤية الإنسانية ودلالتها عند الشاعر في مقطع آخر من القصيدة ذاتها، وتبدو أقرب إلى التناول الإنساني الفلسفي، يقول فيه:

" فذاتك طاهر

منقطع النظير

والبرقع يتلاشى

من ضوء عارضك المنير

فلما أبصرت عيني

ذلك الغبغب الفتان

عجبت باللعل المعلّق

تحت الأصداف المرمرية

ويا له من حشمة الحفل

الذي يليق بالملوك والسلاطين

يعزف فيه الناي والعود والرباب

والقانون

والمطرب يغنّي أنغاما رائعة

وتدور الكؤوس دورة متتالية " .

وضمن حدود الرؤية الإنسانية الفلسفية تبدو عاطفة الحب عند (نسيمي) أكثر شفافية ورقة وعذوبة. يقول الشاعر معبّرا عن إحساساته تجاه المحبوب ، ويجسد شعوره بالواقع المعيش ، وإدراكه نبضه السامي :

" ولكن ...

هل تغيرت دورة الأفلاك

وهي تدور في أيامنا

رأسا على عقب

فقد بات رهين القفص

القمري الشادي

وبات يجوب المروج

الغراب الناعق " .

ثم تحمل عاطفة الشاعر كمّا هائلا من الإحساس بالواقع، واقع المحبين المتطلعين لإثبات كيانهم، وتحقيق مآربهم، ضمن الرؤية الإنسانية الفلسفية ذاتها، فيقول في مقطع تال له:

" وتعالت إلى السماء

صيحة تظلّم العشاق

وبات الزاهد المرائي

يتنعّم من اللذات

فارغ البال " .

لقد بقي (نسيمي) – كما نخبة من شعراء أذربيجان – فيما ذكرت مسبقا، في جوهر الحدث الواقعي الحياتي، مشاركا فيه، معبّرا عنه، مجسّدا جوانب منه، اتخذها بوابات التعبير والتصوير الإبداعي عنده، ولم يكن على هامش واقعه، إذ كان له دور في الكلمة التي يؤديها باعتبارها سلاحا مؤثرا، على أصعدة نضاله الحياتي في زمانه، مؤكدا على حق الجماهير، التي ينادي بلسانها وإحساسها، في الحرية والحياة المستقلة الآمنة، وعليه فقد كانت بعض أشعاره، كما ذكرت آنفا، لسان حال فئة عريضة من جماهير شعبه، إذ كان يحس بآمالهم وآلامهم وطموحاتهم الوطنية النضالية،

كما أن شعره كان في بعضه وسيلة تنبيه وتحذير، بل تثوير لجماهير شعبه، ولعل في قوله:

" إذا سلب قاطع الطريق
أموال القافلة بأسرها
فلا عجب في ذلك
إذ ليس هناك من يسهر عليها"، أن يذكّرنا بقول (شوقي)

في الأدب العربي الحديث، الذي يحمل البعد الإنساني والوطني والتثويري، والتحذيري ذاته :

"وإذا فرّق الرعاة اختلاف
علّموا هارب الذئاب التجرّي " .

لقد ارتكزت رومانسية الشعر الأذري على محاور أساسية إذن، يمكن إجمالها عند (نسيمي) في نقاط محددة، وهي الإنسان والتأمل والحزن والألم، ذلك في قوالب الشعر الإنساني الفلسفي عنده .

وبرغم فلسفية الرؤية عند (نسيمي)، وخصوصية طريقته في التعبير الشعري الرومانسي، قياسا لشعراء أذريين آخرين، فإن الشاعر قد عمّق في بعض أشعاره من استخدام عنصر العاطفة، مستندا إلى بعدين اثنين أساسيين في التركيبة الفنية، الأول منهما هو استخدامه للغة البسيطة السهلة، غير المعقدة ، لفظا ودلالة وتعبيرا، والثاني منهما هو اعتماده على عنصر التصوير الفني. إن الصورة عنده نابضة حية، متحركة وفاعلة، ذلك ضمن تجسيد عناصر الطبيعة، وإضفاء مسحة الحياة والنبض عليها. يقول في مقطع له:

" أيتها الحبيبة المحبوبة
إن خدّك المتورد
أخجل وردة البستان

وأبطل شهد شفتيك

حلاوة الشربات المعسولة " .

بينما في بعض شعره نراه يعمد إلى الرمز الجزئي البسيط، من خلال تفعيل اللحظة الإنسانية الشعورية التي يحياها، إذ يقول:

"إن دمعة الحسرة واللوعة

تتدفق من مآقينا

مثل أنغام الرباب المتدفقة

أما الحبيب فلا يسايرنا

لنقيم حفلة " النوروز "

من قهوة العشاق

كي تستقيم ألحان الأرغن (الحسيني) .

وتهدي إلينا الحبيبة

(شهناز) من كرمها

ونغمة الجهاركاه

من ثغرها اللطيف " .

ثم نراه يوسّع دائرة الرمز والرؤية الفلسفية، حتى لتبدو الصورة الشعرية أكثر غموضا في قوله:

"وسيرفع أنيني مثل الجرس

في نغمة " السيجاة "

حتى تقصد " الحجاز " حبيبتي حسنة

الصوت

وأرى الناي (العراقي) أعتزم

(الأصفهان)

ليحلّق كالروح

في مسير (الرحاب)
إن وجهك (المبرقع) فرض (حصارا)
على قلبي
تعالي ، دعي (المخالف) " .

لكنه يعود إلى أرض الواقع، معمّقا من عاطفة إحساسه بالمحبوب، ساميا بحبه وعاطفته، متساميا بالمحبوب أيضا، إ ذ يقول:

" أيتها الحسناء المدلّلة
إذا نطق (نسيمي) بكلمة العشق
في نغمة (الشور)
سترين (سعدي الشيرازي)
في نشوة الوجد " .

وفي القوالب نفسها التي اتخذ منها (نسيمي) قنوات للتعبير عنده، ضمن حدود رؤيته للإنسان الفرد، نراه يركّز على عنصر الألم والعذاب والحزن، ولعل هذا أن يكون راجعا لقسوة الواقع الذي كان يحيا في كنفه، ولظروف الحياة من حوله، ومن ثم فقد تحرك شعره في معظمه في قوالب الحزن والألم تلك، وكأنه أراد أن يتخذ من الألم الذاتي للإنسان الأذري سبيلا للتعبير عن آلام البشر جميعا، تحقيقا لما يطلق عليه مفهوم التطهير الذي كان الإبداع سبيلا لتحقيقه، وبخاصة في المسرح، حيث جسدت مسرحيات عالمية متعددة هذا المفهوم، مثلما كان الحال عند المبدع (شكسبير)، ما دفع ببولتين لأن تنوه بمفهوم "التطهير" في مسرحه بشكل مفصّل(١٦).

لقد جاءت عاطفة معظم شعراء الرومانسية، ومنهم (نسيمي) "متحركة في قوالب من الحزن والألم وبدا للمتلقي أن هذا الحزن ذو طابع إنساني مطلق، فكأن الشاعر الأذري يحمل على عاتقه خلاص الإنسان في

كل زمان ومكان، وكأنه أيضا يحسّ في أعماقه بآلام البشر وآمالهم جميعا"[١٧].

ضمن حدود هذا المفهوم "مطلق الألم الإنساني" يقول (نسيمي):

" إن وجهك المحاط بشعرك الفاحم

يشبه القمر ، البدر

والذي يدرك هذا القول

يعلم المقصود منه

لقد اسودّ نهاري كالليل

بعد النظر إلى

سواد شعر الحبيب " .

وضمن الإطار الرومانسي الشفاف ، يقول (نسيمي) :

" عندما يبدأ صدح البلابل في الصباح

يلتهب صدري ، ويعلو الآه

والدمع يسيل حتى الحجر تعالى صراخه

من صراخ البلبل المسكين

من شدة الكرب والكرى " (١٨) .

ثم يقول في الإطار نفسه ، وإن ضمّنه بعدا إنسانيا فلسفيا صوفيا:

" إن الدنيا والآخرة لا تساويان غبار قدميك

فيا له من له بصورة الآدمي

وبشر لا يدرك كنه ذاته

أين الورد النضر الطري البديع

من نضارة خديك النضرتين

الطريتين أبدا " .

إن (نسيمي) في أشعاره العاطفية تلك، يتخذ من المرأة "المجبوب" رمزا لمجتمع برمته، فهي رمز للوطن والأرض والناس جميعا من حوله، بل إن الدائرة الرمزية هنا تتسع في دلالاتها لتشمل البشرية كلها ولعل هذا ما كان يزيد من حجم إحساساته بالألم والعذاب، إلا أنه برغم هذا فقد كان يهدف _ حسبما أرى _ إلى تفعيل دور المرأة الأذرية في فترة نضال شعبها من أجل حريته، فهو قد أراد، حتى بفهم دلالات لغته المباشرة والمحدودة، كسر جمود لحظة النكوص والخذلان والاستسلام التي رأى المرأة الأذرية عليها آنذاك، كما يبدو، فحاول إخراجها من بوتقة السلبية تلك، إلى مصاف أسمى، لتأخذ دورها المتميز، ولإحداث النبض الاجتماعي المستهدف ، ولتحريك المرأة بفاعلية وإيجابية.[١٩].

إن (نسيمي) في شعره كان يحمل هم واقعه وشعبه، لهذا فإنه لم يغرق في رومانسيته في قوالبها العاطفية المباشرة فحسب، بل نجح في توظيف هذه الرومانسية ضمن أطر الواقع الذي يحياه، بصخبه وتوتره، وكان يتخذ من شعره وسيلة للتنبيه لحتمية الخلاص من ذلك الواقع ، حيث الحرية والحياة الآمنة المستقرة لشعبه، لهذا فإن رومانسيته _ كما أشرت من قبل _ اتسمت بهذا الحس التأملي لعذاب الإنسان وألمه على مساحة العالم كله .

في قصيدة له ، يجسد هذه المحاور بشكل مباشر، إذ يقول، منبها ومحذرا:

" لماذا يا ترى هذا التعامي
من الزاهد لدى رؤية الحق
فهل هو ينفر من الخالق
مثل الإبليس الماكر " .

ولعل هذه الرؤية الواقعية المباشرة هي التي أكسبت رومانسيته خصوصيتها، من ناحية، ومهدت لظهور الواقعية النقدية، ومن ثم الواقعية الجديدة في الأدب الأذري من بعد، من ناحية أخرى، إذ إن فكرة الإنسان، وفكرة العذاب والألم والموت، بقيت محاور أساسية لتلك الواقعية، بمنحاها الجديد، تلك التي دعت إلى "حتمية انبعاث الروح الإنسانية المتحررة من الذعر، أمام القمع الآلي الفظ، وحيث الصراع الأبدي، بشر ضد بشر، وإنسان ضدآلة"[٢٠]، كما يقول بعض النقاد، والتي لم تخرج في روحها عما ذهب إليه (نسيمي)، وشعراء كثر آخرون في أذربيجان حتى في بعض أشعارهم الرومانسية، كما لاحظنا من قبل .

لقد دعا (نسيمي) جماهير شعبه للتنبه واليقظة وأخذ الحيطة، وإلا فإنهم فاقدو كيانهم ووجودهم لا محالة، لهذا فقد جاءت صرخاته الشعرية في بعض الأحيان عنيفة في وجه المتخاذلين الساعين إلى مصالحهم الشخصية على حساب مصالح الأمة، إذ يحاولون زرع الضغينة والحقد، والمفاهيم السلبية المغلوطة، معززين الظلم واللاعدل والجبن والإذلال .

في هذا الإطار يقول (نسيمي) في صرخة عنيفة حادة، تأتي في قالب إحساسي صادق ومباشر وصريح:

" لكل رجل جبّة وعمامة ، ولكن أوّاه
لا أرى رأسا بين الألوف تليق بالعمامة " .

ثم يحسم دلالات الصرخة حين يقول :

" إن معركة الحب لا يدخلها إلا الشجعان
ولا محل من الإعراب فيها للجبناء الأذلاّء"[٢١].

وفي الدائرة نفسها يتحرك (نسيمي)، ولكن في قالب فلسفي، تتسع فيه دائرة الاندهاش والتساؤل الإنساني الشمولي، إذ يقول:

" إنني أنظر في دورة الأفلاك

نظرة حائر متسائل
ترى ما هو أصل الفلك ومنشأه ؟
ومن أين الملك وخلقته ؟
وما هو الداعي لرغبة الملك
في صورة الإنسان ومطلبه منها ؟
لماذا ينشر قرص الشمس الناري
نوره ، على الكرة الترابية
ترى ، لماذا النور والنار في مشعل واحد؟[٢٢].

إن من أهم ما يمكن الإشارة إليه في مجمل شعر (نسيمي)، كما أشرت إلى ذلك من قبل، هو لغته الشعرية، تلك التي اتسمت بالبساطة والسهولة والمباشرة أيضا، كما أنها جاءت متقنة الاستخدام، سواء في قوالبها المباشرة، أو في إطار يتضمن دلالات ورموزا ساعدت في الكشف عن رؤى الشاعر وأفكاره وإحساساته، ولا يخفى أنه كلما كانت اللغة متناولة بشكل جيد، كما يقول (لودج)، "كان التوازن أقرب إلى الوضوح والإدراك، ومن ثم بدا سهلا على الشاعر إحداث التوازن كذلك بين عناصر العمل كلها، لتشكيل بنية القصيدة الفنية السليمة، ناقلا معها القضية من خلال تلك العناصر المتضافرة، وبخاصة عنصر الفكرة وعنصر اللغة، حيث يتحقق التكامل الفني للعمل كله"[٢٣].

وقد نجح (نسيمي) في توظيف عنصر اللغة الشعرية في قالبها الاجتماعي أيضا، وقد أشرت إلى تحديد هوية اللغة الجماهيرية ذات الطابع الاجتماعي وسماتها ودوافع الارتكاز عليها عنده من قبل، وهو بهذا يجسد البعد الاجتماعي المستهدف من شعره، وقد نوّه باحثون بقيمة هذه اللغة في معرض حديثهم عن فاعلية اللغة في إيجاد تواصل حميم وفاعل بين الشاعر والواقع والآخرين من حوله ضمن هذا الإطار، فقال أحدهم:

"إن اللغة في الإبداع لا بدّ أن تعطي أبعاد الواقع الاجتماعي المعيش، فهي نقطة ارتكاز مهمة للمبدع لإيجاد العلاقات الإنسانية التي توحّد بين عناصر المجتمع، وتحدد معالم الفعل البشري فيه"[٢٤].

تتسم لغة (نسيمي) فوق هذا بكونها لغة نفسية، يراعي فيها الكشف عن مكنون نفسه والآخرين من حوله، في جانب، ويضمّنها إحساسات ورؤى نفسية على قدر كبير من الشفافية والرقة والعذوبة والسهولة، في جانب آخر. إن اللغة الشعرية النابضة عند (نسيمي) ضمن حدود التحرك والمعالجة النفسية، إنما تتحرك أيضا في حيز زمان نفسي، تتسع دائرته _ كما أشرت إلى ذلك من قبل _ لتشمل الزمان المطلق، ومن ثم المكان المطلق، أي أنها تخرج من حيز محدودية العنصرين، ومحلية التعبير اللغوي، إلى آفاق إنسانية سامية غير محدودة. واللغة في مثل هذه الأجواء النفسية، إنما تتعامل مع واقع نفسي لكل من المبدع والمتلقي، وهنا تكمن قيمة اللغة الشعرية الحقيقية في المقام الأول، وهذا ما عبّر عنه أحد الباحثين في معرض حديثه عن لغة الإبداع ودورها في "تنظيم العلاقات الحتمية بين المبدع والمتلقين، بل بينه وبين واقع برمته"[٢٥].

لقد نجح (نسيمي) في صياغة لغته الشعرية، لفظا ودلالة، في قوالب نفسية جميلة، لكنه عزّز هذا الجانب اللغوي بتوظيف عنصر التصوير الفني والخيال الفني أيضا، فيما أشرت إليه مسبقا، وكانت لغته التصويرية هي إحدى سماته الشعرية، وهي أيضا خاصية مهمة من خصائص إبداعه بصورة عامة .

إن الصورة الفنية بشقيها المباشر والدلالي عند (نسيمي) بدت أقرب إلى السهولة واليسر في فهمها والوصول إلى كنه مضمونها ودلالتها، فهو في جانب يعمد إلى عناصر الصورة الفنية البيانية المباشرة، التي تستند إلى علوم البيان المعروفة في الإبداع الأدبي، فالتشبيه والاستعارة والكناية،

على تعدد أشكالها ومضامينها تبدو واضحة، سلسة الفهم عند (نسيمي)، كما أن الصورة الدلالية النفسية أيضا، في جانب آخر، تبدو بالصورة السلسة ذاتها والإدراك المباشر لها. لنقرأ نموذجا من أشعاره يوضّح هذه الجوانب بشكل جليّ في قصائد عاطفية يضمّنها دلالات إنسانية لا يخفى إدراكها في قراءة لدلالة المحبوب هنا:

" تعال ، أحببت عيونك
فديت نفسي لشعرك المعطّر بالعنبر ،
لأنك منحتني أسرارك
حبيبي ، تعال خذني إلى بابك
يا من ينير جمالك الشمس
ويخجل القمر من حسنك " .

وتأخذ الدلالة في الوضوح والجلاء أكثر، حين يعمّق من عناصر التصوير الفني في قوله :

" يا من شعرك يستر الشمس
يا حورية تخجل الشمس من حسنك
إن الشمس حين رأتك
سكرت مخمورة " (٢٦) .

خلاصة:

من خلال استعراضي لشعر (عماد الدين نسيمي)، في واقع الحياة الأدبية الأذرية، فإنه يمكنني الإشارة إلى أن أهم محاور دار حولها شعره، إنما تمحورت في مجموعة من الأفكار والرؤى والقناعات الذاتية للشاعر، تلك التي تبناها واتخذها سبله ووسائله وطرائقه الفنية في التعبير الشعري والتصوير الفني.

من ذلك أن شعره كان أقرب إلى المعالجات العاطفية الرومانسية، التي ارتكزت على مادة الواقع، بما يعتوره من نبض وصخب وتوتر، فلم يكن هذا الشعر بمعزل عن واقع الحياة، ومتغيراتها على أصعدة مختلفة. ومن ذلك أيضا ما اتسم به شعره من مسحة الصوفية والوجودية ، تلك التي تمحورت قصائد عديدة له حولها، وعبّر من خلالها عن فكرة رئيسة هي المحور الأساس في رؤاه وقناعاته، وهي الإنسان بمفهومه المطلق والشمولي، حيث وصل إلى حدّ "تقديس" الإنسان الفرد، الذي كان هو نفسه ضحية مباشرة، نتيجة التعبير عنه، وحمله أمانة إنصافه، والبحث عن العدل في حياته، وخلاصه من واقع مأساوي مأزوم.

ومن ضمن محاور شعره الأساسية _ كما أشرت إلى ذلك من قبل _ توظيفه لجوانب الحزن والألم والعذاب الذاتي، التي كانت منطلقات فئة من شعراء أذربيجان، على مدى حقب خلت، نتيجة مأساوية الواقع، من جانب، والتحرك من أجل تجاوزه والبحث عن كيان، في عالم أكثر استقرارا وأمانا من جانب آخر، وإن كان (نسيمي) قد امتاز بخصوصية في هذا الصدد، إذ انتقل من محدودية هذا الحزن وذلك الألم، إلى آفاق أكثر إنسانية وشمولية وإطلاقا .

لقد نقل (نسيمي) هذا كله في شعره، مضمّنا إياه، في كثير منه، مسحة فلسفية وجودية، دفعت بالنقاد لأن يلقّبوه بالفيلسوف الشاعر _ كما أشرت إلى ذلك من قبل _ وإن كانت قصيدته المسماة أنا هي التي قد وضعت أساس تلك التسمية عندهم، إذ كانت المنطلق الأهم للشاعر لبلورة فكرة الإنسان الفرد عنده، رمزا لقضية محورية للوجود بأكمله، فالأنا عند (نسيمي) هي أنا فردية في جانب، لكنها عالم ينطوي على أسرار الموجودات كلها، في جانب آخر .

في قصيدته (أنا) يقول (نسيمي)، راسما حدود فلسفته الوجودية المشار إليها:

"أليس الإنسان أغلى الدرر
والجواهر في الوجود
بكماله وجماله ؟! " (٢٧)

الهوامش

* أذربيجان: هي إحدى جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق، نالت استقلالها في عام ١٩٩١م، بعد أن خضعت لحكم السوفييت منذ عام ١٩٢٢م .

يحدها من الشرق بحر قزوين، ومن الغرب جمهورية إرمينيا، ومن الشمال الغربي جورجيا، في حين يحدها من الشمال روسيا، ومن الجنوب إيران. عاصمتها "باكو"، وعدد سكانها يتجاوز سبعة ملايين ونصف المليون، نصفهم من السنة، ومثلهم من الشيعة. مساحتها تتجاوز ستة وثمانين ألف كيلو متر مربع. تتسم بطبيعة جميلة خلاّبة، اشتهرت بالزراعة وبخيراتها من البترول والمعادن. يتصف أهلها بطيب المعشر، وحسن التواصل، وبروح الأخوة الهادئة، والمودة الكبيرة للآخرين. سكانها الأصليون من الأتراك الأذريين، لكنهم في الوقت نفسه يتوزعون بين ترك وروس وكزّ وطالش وتات ويهود وتتار وأرمن وغيرهم. كتب أدبهم بالتركية والروسية والفارسية والأذرية والعربية .

١- الأدب الأذري ج١. د.نصر عباس ود.فاطمة الزهراء الموافي ود.إمام وردي حميدوف دبي . ط١ ٢٠٠٣م . ص٢٣ .
٢- الإسلام والثقافة الأذربيجانية. د.رفيق علييوف. دبي. ط١ ١٩٩٦م. ص١٣ .
٣- المرجع السابق. ص٣٩ _ ص٤٠ .
٤- الرمز والسيريالية. إيليّا حاوي. دار الثقافة. بيروت . ط١ ١٩٨٠م .
٥- الأدب الأذري. مرجع سابق . ص٣١ .
٦- المرجع السابق . ص٣٣ .
٧- سوسيولوجيا الأدب. روبير سكاربيت. ترجمة أنطوان عرفوني. منشورات عويدات. بيروت . ط١ ١٩٧٨م . ص٣٦ .

٨- نظريات الفولكلور المعاصرة. د.دورسون. ترجمة د.محمد الجوهري و د.حسن الشامي دار الكتب. القاهرة. ط١ ١٩٧٢م . ص١٢ .
٩- الشعر والبيئة في الأندلس. د.ميشال عاصي. منشورات المكتب التجاري. بيروت. ط١ ١٩٧٠م . ص٥٢ .
١٠- الأدب الأذري . مرجع سابق . ص٥٣ .
١١- علم المسرحية. ألارديس نيكول. ترجمة دريني خشبة. القاهرة. ط١ ١٩٦٢م .
١٢- البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة. د.نصر عباس. دار العلوم. الرياض . ط١ ١٩٨٣م .
١٣- الأدب الأذري. مرجع سابق . ص١٠٣ .
١٤- عماد الدين نسيمي. حميد آرسلي. باكو. دار النشر والطبع الحكومية. ط١ ١٩٧٣م . ص٢٥ .
١٥- الأدب الأذري . مرجع سابق . ص١٠٦ .
١٦- تشريح المسرحية . ماريجوري بولتن . . ترجمة دريني خشبة . القاهرة . ط١ ١٩٦٦م .
١٧- الأدب الأذري. مرجع سابق . ص١٢٣ .
١٨- نسيمي. دار النشر والطبع الحكومية في أذربيجان. باكو. ط١ ١٩٧٣ م. ص٦٨ _ ص٦٩ .
١٩- محاضرات حول أذربيجان، تاريخها وآدابها. د.إمام وردي حميدوف. باكو. ط١ ١٩٩٦م. ص٦ .
٢٠- معنى الواقعية المعاصرة. جورج لوكاتش. ترجمة أمين العيوطي. القاهرة. ط١ ١٩٦٧م. ص٢٣ .
٢١- شعراء أذربيجانيون. الأيادي الوردية. باكو. ط١ ١٩٦٤م. ص١٢ .
٢٢- المرجع السابق . ص١٣ .

٢٣- اللغة في الإبداع. لودج. لندن. ط١ ١٩٦٦م . ص٣٤ .
٢٤- البنيوية في الأدب. روبرت شولز. ط١ ١٩٧٥م . ص١٣ .
٢٥- الزمن في الرواية. ميندلو. نيويورك. ط١ ١٩٧٢م . ص١٤٨ .
٢٦- شعراء أذربيجانيون. الأيادي الوردية. مرجع سابق . ص١٤
٢٧- نسيمي. دار النشر والطبع الحكومية في أذربيجان. مرجع سابق. ص٧٢ .



شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة .. رؤية للحياة من منظور اجتماعي وسياسي

د. عبدالمرضي زكريا(*)

-١-

وُلد شاعرنا مانع سعيد العتيبة في إمارة (أبو ظبي) في منطقة تدعى "الظهر" في الخامس عشر من مايو سنة ست وأربعين وتسعمائة وألف، وينحدر نسبه من عشيرة "العتيبات" التي تنحدر بدورها من قبيلة "المرر"[١].

عمل مع والده بتجارة اللؤلؤ، واقتضى عمل والده كثرة التجول والتنقل من مكان إلى آخر، وتكونت لديه – من ثمّ – دراسة واسعة بالسفن وتجارة اللؤلؤ، بيد أن هذا لم يصرفه عن طلب العلم؛ إذ قد حفظ القرآن الكريم في سن مبكرة، مما كان له – كما سنرى – أبلغ الأثر في استقامة لسانه وحسن بيانه.

ولما بلغ السادسة من عمره رحلت أسرته إلى قطر، التي لم يكن بها في هذه الفترة الزمنية سوى مدرسة واحدة، فتعلم فيها وحصل على الابتدائية، فالإعدادية، فالثانوية العامة القسم الأدبي سنة ثلاث وستين وتسعمائة وألف[٢].

وفي سنة خمس وستين وتسعمائة وألف انتقل شاعرنا إلى بغداد، والتحق بجامعتها، وحصل منها على البكالوريوس في الاقتصاد، وتخرج فيها بعد أربع سنوات (سنة تسع وستين وتسعمائة وألف).

وما أن أنهى دراسته في جامعة بغداد، حتى طلبه سمو الشيخ زايد في العام نفسه؛ ليكلفه بمنصب رفيع (رئيس دائرة البترول) وبهذا يبدأ مشواره العملي منذ تلك اللحظة، وفي هذه السن المبكرة.

(*) الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة عين شمس.

ومــع قــيام اتحــاد دولة الإمارات العربية سنة إحدى وسبعين وتسعمائة وألف عُين شــاعرنا وزيــراً للبترول والثروة المعدنية، وبذلك أصبح المسئول الأول عن شئون النفط في الدولة، وبقي شاغلاً هذا المنصب حتى أواخر عام تسعين وتسعمائة وألف للميلاد.

وشاعرنا شغوف بالعلم، وَلِعٌ به؛ إذ لم تلهه الوزارة وتبعاتها من الحصول على مؤهلات عدة منها : شهادة الماجستير من جامعة القاهرة سنة أربع وسبعين وتسعمائة وألف في موضوع بعنوان "منظمة أوبك والصناعة البترولية"، وقد ترجمت هذه الدراسة إلى الإنجليزية والفرنسية واليابانية، وبعدها بعامين حصل على شهادة الدكتوراه من الجامعة نفسها، في موضوع بعنوان "دور البترول في اقتصاديات دولة الإمارات العربية المتحدة، وينضاف إلى ذلك أن مُنح عدداً مــن شهادات الدكتوراه الفخرية من عدد من الجامعات العالمية تقديراً لدوره البارز، وجهوده الملموســة في خدمــة الاقتصاد نحو : الدكتوراه الفخرية في القانون الدولي من جامعة (كيو) اليابانية[٣] والدكتوراه في القانون العام من جامعة (مانيللا) في الفلبين[٤] والدكتوراه الفخرية في فلسفة الاقتصاد من جامعة (ثاوث بيلار) الأمريكية في كاليفورنيا، وأخيراً الدكتوراه الفخرية في الاقتصاد من جامعة (ساوباولو البرازيلية).

وقد قيض الله لقدره أن تربي منذ نعومة أظافره في كنف سمو الشيخ زايد بن سلطان رئيس الدولة، ويحدثنا الشاعر عن هذه الصلة الحميمة التي يعتز بها أيما إعزاز بقوله : "معرفتي بصاحب السمو الشيخ زايد ترجع إلى السنوات الأولى من عمري، كان سموه أول من تفتحت عيــناي على رؤيتهم ومعرفتهم، وكان بمثابة الوالد بالنسبة لي، وكنت أجلس في مجلسه رغم صغر سني؛ فأستمع إليه، وأتعلم منه"[٥].

وغير خاف أن هذه العلاقة الحميمة – بين شاعرنا وسمو الشيخ زايد – كان لها أبلغ الأثــر في تكوين شخصية الشاعر ونضجه الفكري وعلاقاته بالآخرين، فقد كلفه سمو الشيخ زايــد بمهام عديدة خارج نطاق عمله، ففتح له مجالاً ثرياً خصباً لإقامة علاقات وصداقات مع شخصيات بارزة، بل مع بعض القادة والملوك، وقد أشار في شعره إلى هذه اللُحمة مثل علاقته بالملــك الــراحل الحسن الثاني ملك المملكة المغربية، وصداقته والملك الراحل فيصل بن عبد العزيــز عاهــل السعودية الأسبق، ثم امتداد صداقته والملك خالد، ثم خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز، كما تربطه علاقة صداقة مع العديد من رؤساء العرب.

ولم تقتصــر علاقاته على الرؤساء العرب فحسب، بل امتدت إلى دول أخرى مثل اليابان التي زارها ما يربو على العشرين مرة، وكذلك علاقته برئيسة وزراء بريطانيا السيدة مارجريت تاتشر.

وحَــرِي بالذكــر في هذا السياق أيضا أن سمو الشيخ زايد قد أوكل إليه مهام إنســانية تقوم على الإصلاح بين الدول مثل : الوساطة بين المغرب والجزائر فيما يختص بنزاع حول الحدود والصحراء، والوساطة بين ليبيا والعراق، كما كلفه سموه على مدى ثلاث سنوات بالسفر إلى مصر لعودتها إلى الصف العربي، بعد توتر علاقات مصر بكثير من الدول العربية جرّاء توقيعها اتفاقية سلام مع إسرائيل، ينضاف إلى ذلك دوره البارز في إطلاق أسر الجنود الباكستانيين في بنجلاديش(٦).

شخصــية صــاحب السمو الشيخ زايد ذات بصمة واضحة في حياة الشاعرة وشــعره، فقد أتاح له العمل كما يقول شاعرنا(٧) أكثر من عشرين عاماً وزيراً للبترول والثــروة المعدنــية، ومستشاراً شخصياً له الآن، وشعر شاعرنا ينضح بذلك، يقول في إحدى قصائده :

وهــا هُــو زايــد في خــير حــال .:. يُطِــلُّ بــوجههكضــياءِ فجــرِ
وبســمته تشــيعُ السّــعدَ فيــنا .:. وتجعلــُنا نقــولُ بكــل فخــرِ
نعــم هــذا حبــيبُ الشــعبِ حقا .:. مَكارِمُــه بــلا عــدٍّ وحصــر
ونفــدى زايــداً بــدم وروح .:. محبــته إلى الأعمــاق تَسْــرى(٨)

ومــن الشخصــيات التي أثرت في شاعرنا إضافة إلى أبيه وأمه عمه عبد الله بن أحمد العتيبة؛ إذ قد ذكره بمرثية ضمنها ديوانه الشعري "خواطر وذكريات" يقول فيها :

رحلــتَ فلبــيتَ داعــي السـماء .:. إلى الخلــد حــيثُ يطــيبُ البقاء
رثيــتُك والقلــب فــيه اعــتلالُ .:. فقــد يفــرجُ الهــمَّ بعــضُ الـرثاء
بكيــتك بالقلــب لا بالعــيون .:. وهــذا لعَمْــري أمَــرُّ الـبُكاء
فكــم ربطتــنا إلــيك صِــلاتٌ .:. تفــوقُ التــراحمَ في الأقــرباء(٩)

وعــن تأثير أسرته في شاعريته يقول شاعرنا : "لا أنسى دور الأسرة وأثرها في هــذا التكوين، فوالدي شاعر، وجدي كذلك كان شاعراً، وكان أجدادي - رحمة الله علــيهم - إمّــا شعراء أو محبين للشعر، ومقر بين للشعراء ... ومن وجهة نظري، فإن الشعر موهبة، ولكن للعامل الوراثي أهمية وأثراً مهماً في تكوين الشاعر"(١٠).

وينضاف إلى العوامل المؤثرة في شعر شاعرنا أسفاره المتعددة ورحلاته المتواصلة في كــثير مــن مــدن العالم مثل : فيينا وجنيف وطوكيو وباكستان ومراكش ودمشق والقاهــرة، وغيرهــا من المدن التي يزخر بها شعره، ولا ريب في تأثير هذه الأماكن على معرفة الشاعر وسعة ثقافته من خلال التقاله بحضارات عدة كان بمقدورها اتساع مداركه وأفكــاره، وصــقل تجاربه وإزكانها، مما عكس أثراً إيجابياً فاعلاً في موهبته الشعرية كما سنرى.

-٢-

أصــدر شاعرنا بالإضافة إلى دواوينه التي تربو على أربعين ديواناً - بين نبطي وفصيح - عدداً من الكتب تدور موضوعاتها حول مجال علمي واحد هو الاقتصاد ، مثل : "اقتصاديات أبو ظبي قديماً وحديثاً، وهو كتاب يقع في عشرة أبواب، وكتاب "أوبك والصــناعة البتــرولية"، وقسمه قسمين: الأول عن منظمة الأوبك وكيانها، والثاني عن سياســة الأوبــك البتــرولية ونشــاطها ومنجزاتها، وله كتاب ثالث بعنوان " البترول واقتصاديات الإمارات العربية المتحدة"، وأصله رسالته للدكتوراه التي أومأنا إليها آنفاً، وله كتاب بعنوان "مقالات بترولية"، وكتاب مجلس التخطيط في إمارة أبو ظبي"، وأخيراً "الاتفاقات البترولية في دولة الإمارات العربية المتحدة"(١١).

غير أن ما يعنينا في هذا السياق الإشارة إلى نتاجه الشعري الغزير الذي فاضت بــه قــريحته، وهــو نتاج بين الفصيح والنبطي، فمن دواوينه الفصحي : المسيرة، وأمير الحــب، ولــيل طــويل، ومحطات على طريق العمر، وقصائد بترولية، وأغاني وأماني، والــرحيل، وبشــاير، ونــبع العليب، وخواطر وذكريات، وضياع اليقين، وقصائد إلى

الحبـــيب، ونشيد الحبيب، ومجد الخضوع، ولأنّ، وأم البنات والشروق، وحماسيات إلى سيدة المحبة، والرسالة الأخيرة، ولماذا ؟

وأمـــا دواوينه النبطية : فلا تقل عن الفصيحة إلا بشيء يسير جداً نحو : الشعر والقائد، وفتاة الحي، وريم البوادي، ووردة البستان، وبوح النخيل، ودانات من الخليج، وعلى شواطئ غنتوت، وليل العاشقين، وسراب الحب، وواحات من الصحراء، ونسيم الشرق، وأشنيات من بلادي، وطي الجزيرة، والغدير، وهمس الصحراء.

وقد صدر له في الآونة الأخيرة عدد من الدواوين هي : سعاد، وللروح أجنحة، وفي ظلال القاف، وصدى الأمواج، وشمس الخلود، وفي البادية، ولا يجوز، وإلى أين، ولم أتمكن من قراءتها وتصنيفها بين شعر الفصحى والشعر النبطي.

وهذه الجملة من دواوينه الشعريةالتي تربو على أربعين ديواناً لا تخلو من دلالة، فهـــي أولاً : تشير إلى أن شاعرنا من أغزر شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة – فيما نعلم – نتاجاً للشعر.

وثانياً : أن المتتبع لهذه الدواوين يلحظ أن بعضها قد طبع عدة طبعات؛ حتى إن بعضاً منهاجاوز عشر طبعات نحو : الطبعة السادسة عشرة لديوانه "أمير الحب"، والطبعة السابعة عشرة لديوانه "خواطر وذكريات"، وليس من شك في أن طبع ديوان بهذا العدد فـــيه ما يدل على كثرة قرائه وعشاق شعره، وأنهم – نعني قراء شعره – يمثلون قاعدة عريضة على امتداد بلادنا العربية.

وثالـــثاً : أنّ بعـــض دواوينه يحمل اسم واحدة من قصائد الديوان نفسه مثل : الـــرحيل، وأمـــير الحب، ونبع الطيب، ونشيد الحب والرسالة الأخيرة، ومجد الخضوع، وضـــياع الـــيقين، كما قد يحمل اسم الديوان ما يشيع من مضامين في الديوان كله مثل ديوانه : "قصائد إلى الحبيب" الذي حمل الاسم الشائع في قصائده كلها حيث يرد الحبيب في عـــنوان القصـــائد : مضافاً إليه، أو موصوفاً، أو مجروراً بإلى أو من أو مع أو فاعلاً، وشـــاع مضـــمون اســـم ديوانه "خواطر وذكريات" في الديوان كله كما يقول أستاذنا الدكتور يوسف نوفل[١٢].

ورابعـــاً : أن الشـــاعر في جُل دواوينه يتبع التسلسل التاريخي ويرتب قصائده تـــرتيباً تاريخـــياً تصاعدياً (يبدأ بالأقدم وينتهي إلى الأحدث تاريخياً، والأمثلة على ذلك كـــثيرة نســـوق منها تمثيلاً لا حصراً : ديوانه "خواطر وذكريات"، إذ إن قصائده مرتبة تـــرتيباً تصاعدياً، فأول قصيدة فيه بتاريخ ١٩٨٣/٣/٣، وآخر قصيدة بتاريخ ١٧/٧/١٩٨٣، وديوانه "أمير الحب" أولى قصائده بتاريخ ١٩٨٣/٥/٣٠ وآخرها في ١٥/٦/١٩٨٤، وديـــوانه "الرحيل" يخضع للتسلسل التاريخي التصاعدي، فأول قصيدة بتاريخ ١٩٩٠/١١/٢١ وآخر قصيدة ١٩٩٢/٣/١٢م.

وقـــد تخـــرج – في بعض الدواوين – قصيدة أو أكثر عن هذا النظام، كما في ديوان "بشاير"، فجميع قصائد الديوان مرتبة حسب تاريخ نظمها ترتيباً تصاعدياً ما عدا القصـــيدة الثانية به والتي عنوانها "العناية المركزة"، فهي بتاريخ ١٩٩١/١٠/٢٢، بينما القصيدة التي سبقتها بتاريخ ١٩٩٢/٦/٢.

وكـــذلك ديـــوانه "محطات على طريق العمر"، فالمتتبع لقصائد الديوان يلحظ التـــرتيب التاريخـــي التصاعدي لجميع القصائد، باستثناء قصيدة واحدة بعنوان (مليكتي وملاكي)، فهي بتاريخ ١٩٨٥/٧/٩، على حين أن القصيدة التي تسبقها بتاريخ ٨/٨/١٩٨٥، ومـــثل ذلك نلحظه كذلك في بعض دواوينه مثل : نبع الطيب، وضياع اليقين وأغاني وأماني.

ولعل أقدم ديوان صدر لمانع سعيد العتيبة ديوانه "المسيرة"؛ إذ إن تاريخ صدوره العشـــرين مـــن شهر يونيو ١٩٦١، وهو ملحمة شعرية – بتعبير الشاعر وليس الأمر كـــذلك في ظنـــنا مـــن الوجهة النقدية – تحكي قصة دولة الإمارات العربية ومسيرتها الطويلة، ويهدف الشاعر من هذه الذكرى تخليد ذكرى دولة الإمارات للأجيال القادمة عن ذلك الماضي التليد الغني بالكفاح والجد؛ إذ يقول شاعرنا في مقدمة ديوانه :

"منذ زمن وفكرة نظم هذه الملحمة الشعرية تراود فكري، حيث كنت أريد أن أقوم بعمل شعري يحكي قصة بلادي ومسيرتها الطويلة التي عايشت جانبا منها من خلال *العصور التي تعاقبت على هذه الأرض الطيبة،* لتبقى لأجيالنا القادمة ذكرى تشدهم إلى

ماضـــيهم الغني بالكفاح والجد، ويذكرهم بما قام به أسلافهم من أجل أن يحافظوا على هذه الأرض في ظروف صعبة وقاسية؛ لينعم جيل الأبناء والأحفاد بكل خير وثراء"[١٣].

ونتفق وما ذهب إليه أستاذنا الدكتور يوسف نوفل[١٤] من أن ديوانه "المسيرة"، وكـــذلك ديـــوانه "ليل طويل" ليستا ملحة بالمفهوم الفني للملحمة، وإنما هما مطولتان منوعتي القافية في شكل سداسيات من مجزوء الرمل.

ومهمـــا يكن من أمر فإن مطولة "المسيرة" تحكي قصة شعب الإمارات شعراً من خلال ثلاث مراحل :

(المـــرحلة الأولى) : تمثل عصر اللؤلؤ، الذي يمثل النشاط الاقتصادي الرئيسي لأبناء الإمارات في هذه الفترة الزمنية.

(المرحلة الثانية) : تمثل تلك الفترة التي فصلت بين عصر اللؤلؤ وعصر البترول.

(المـــرحلة الثالثة) والأخيرة : تمثل عصر البترول وما تبعه من لم الشمل، وعودة الأبناء من المهجر استجابة لدعوة بلادهم ووالدهم وقائدهم[١٥].

وتلي ديوان المسيرة ديواناً سماه الشاعر (أمير الحب) في السادس عشر من يونيو ١٩٨٤، ثم تـــلاه ديـــوان "ليل طويل"، الذي يشير فيه إلى أحداث تاريخية لواقع الأمة العـــربية، ذلـــك الواقـــع الذي خصه الشاعر بحديث طويل في هذا الديوان من منطلق إحساســـه بالقومية العربية المغروسة في فؤاده، والمتعمقة الجذور في أعماقه، لقد عزّ عليه حالها، وما آل إليه أمرها فقال شعراً يستنهض به الهِمَم، ويُوقظ به ذلك السبات العميق، مبدداً ظلمة الليل بنور الفجر الساطع، يقول شاعرنا :

يـــا فـــتاتيَ .. إن شِـــعري في دُجـــي اللـــيلِ رساله
لأنـــاس قـــد أضَـــاعوا أمـــس مفهـــومَ البســـاله
بيـــنهم شـــيطان خُلْـــفٍ قاتـــل حـــط رحالـــه
وقَضَـــوا مِـــن غـــيرِ وعـــي في مَـــتاهاتِ الضلاله
شُـــغلُوا عـــنك بـــبحث عـــن سَـــلام وعدالـــه

وتناسوا أن سلّمَ الظلم والذل جهاله(١٦)

والديوان مليء بالرموز دون أن يوجه الشاعر صرخاته الرامزة إلى جهة ما، أو فرد معين، بل يستخدم الرموز للتعبير عن واقع الأمة العربية، آملاً أن تصل صرخاته إلى ما يبتغيه.

أما بقية دواونيه الأخرى، فقد صدرت في فترة الثمانينات والتسعينات، وتجدر الإشارة إلى أن ديوانه "خواطر وذكريات" قد تضمن أقدم قصائده، والتي تعود إلى بداية الستينيات، وأغلب هذه القصائد كان قد نظمها إبان دراسته بالمرحلة الثانوية أو الجامعية في بغداد.

-٣-

وغني عن التبيان القول بأن علاقة الأدب - بفنونه المختلفة - بالواقع الاجتماعي - الذي يصدر عنه ويتفاعل معه ويتوجه بخطابه إليه، ويمارس دوره فيه - علاقة جِدّ وثيقة متشابكة، وأن هذه العلاقة تطرح الكثير من القضايا الجمالية والفكرية في آن "وأي تعمق لأبعاد هذه العلاقة ينطوي على إضاءة لا شك فيها لطبيعة العمل الفني التركيبية، وللعناصر المختلفة الداخلة في العملية الإبداعية التي تتشابك فيها العوامل الذاتية الفردية مع العناصر الاجتماعية الموضوعية بدرجات متباينة من الوضوح والإبهام، وعلى مستويات متعددة من الوعي واللاشعور الضروري والجمعي على السواء"(١٧).

وغني عن البيان القول أن الأدبي (شعراً كان أو نثراً) انعكاس أو مرآة أو صورة للواقع وصدى لما يموج به من تيارات وقضايا وأفكار، هذا الأمر الذي نلحظه في شعر مانع العتيبة وما يزخر به من قضايا اجتماعية عدة تربطه بواقعه العربي المعاش، وآية ذلك تعبيره الذي يشف عن إنكار، بل عن رفض لواقع أمتنا العربية المحاط بسياج من الحقد والحسد والأغلال، مما لا يمت ألبتة لديننا الحنيف؛ إذ يقول في قصيدة عنوانها "لمن تغني" من ديوانه الرحيل(١٨):

هَذا هو الحالُ في دنيا عروبتنا .·. ليلٌ من الشكِ للأنفاسِ حبّاس
كلٌّ يدسُّ سموماً في إذاعته .·. وكيفَ يطلبُ عود الوُدِّ دسّاسِ

الـوَحدةُ الـوَهْمُ مـا عَـادت لنا أملا ⁖ كـلا ففـي مَـوْطني يسـتوطن الياس
ماتَ الوفاءُ وماتَ الصدقُ واندثرتْ ⁖ عادات قومي فصار الحر جِرْنَاس

فالشـاعر قد هاجه الشك والحقد والحسد الذي ينخر في جسد الأمة العربية، ويتأصـل في نفـوس بعـض أبنائها، إذ أصبح كل واحد منهم يدس الغل، ويحفر هاوية سـحيقة لأخيه، فقد تبدلت الأمور، وتغيرت الأحوال. واندثرت كثيراً من العادات التي كان العربي يفخر بها.

ولم يـنس الشاعر [المرأة] بوصفها نصف المجتمع، فتناولها تناولاً ينم عن قدرة فنـية، وحسٍ تعبيري مرهف، إذ قد تعالت الأصوات المطالبة بمساواتها والرجل في كل شـيء، فوجدناه يستجيب لتلك النداءات دون أن تندلق من بين شفتيه هذه الكلمات المعبرة عن رأيه، الناطقة بموقفه، إذ يقول :

لمـن يَضُـوع الشـذا أو يُزْهِـرُ الكَلِم ⁖ إلا لمـن عَيْشـنا مـن غَيْرِهـا عَـدَمُ
للمـرأة المُلْهِـم المِعْطـاء أرْسِـلُها ⁖ تحـية الـود بالإعـزاز تتَّسِـمُ
الله باركَهـا والدهـر عاركهـا ⁖ وكـرمتها شُـعُوبُ الأرضِ والأمـمُ
ففـي يـديها خـيوطُ المجـدِ تغـزلها ⁖ ثَـوْباً تطـرزه الأخـلاق والقـيم
شـريكة العمـر لا تُحصَـى مناقـبها ⁖ أمُ الـرجالِ وأخـت وابـنة لهـم[19]

وإن كـنا نـراه في أبياته السابقة يقصر حديثه عن المرأة بأزاهير الكلام، وشذا الحـديث، الـذي يشف عن أن الحياة تنعدم بدون المرأة، فهي الملهم المعطاء، صانعة المجد والعز بأناملها وبنانها، فنراه يسترسل في حديثه متوجاً المرأة بكل صفات الفخر والجلال، فـلا مجـد ولا عظمة إلا بها، ويذكر بأن وراء كل رجل عظيم امرأة تنير ظلمات دربه، وتزحـزح عثرات سبيله لتحيلها ممهدة مضاءة بسراج وهاج لا يخبو نوره ما دامت أنها حاملته، ويجعلها شاعرنا مصدر العدل الذي ينهل منه كل عادل؛ إذ يقول :

أشُـدُّ للمـرأة المعطـاءِ أشـرعتي ⁖ ومـركبي الشـعر والأوراق والقلـمُ
وأسـأل الـريحَ والأمـواجَ عـن جزر ⁖ مازارهـا ضـجر أو سَـامها سـأمُ

للمـرأة الحُكـم فـيها وهـي عادلـة ∴ ولا يـُلام الـذي للعـدل يَحْـتَكِمُ

أعـزّها اللهُ بالإسـلامِ فارتفعـت ∴ وعـزّ فـيها جهـادٌ وارتقـت شِـيَمُ

ديـنُ المسـاواة بـين النـاسِ يجعلـنا ∴ نصـونُ حقـاً لهـا فيـنا ونحـترمُ(٢٠)

لا بـأس أن يتوجه الشاعر – من ثم – إلى أبناء قومه بإعطاء المرآة مكانتها التي منحها لها الإسلام، إذ يقول :

ولـنُعط للمـرأةِ الحـقَ الـذي أعرت ∴ بـه الضـمائر وارتاحـتْ لـه الذِّمَمُ

ولـنجعل العلـمَ والإيمـانَ في يـدِها ∴ حَـبْلا بـهِ بعـد حـبلِ الله تعتصـمُ

يـا قـوم لا تقـتلوا في صـدرها أملاً ∴ بـه تعـيشُ وفي دنـياه تنسـجمُ

لا تجعلـوها بـلا دور تقـوم بـه ∴ كأنهـا في سِـجلٍ مُهمـلٍ رقـمُ

كـلا ولا تمـنعوا عـنها نصـائحَكم ∴ ولتَسْـمَعُوها ففـي أقـوالِها حكمٌ(٢١)

هذا، وتفيض قريحة شاعرنا بمشاعر الأبوة التي يلمس المتتبع لإنتاجه الشعري شيوعها في دواويـنه، وقـد لا نبالغ إذا قلنا لا يكاد ديوان من دواوينه الشعرية أن يخل منها، إنه أب ككل الآباء، يحمل في جوفه عاطفة خاصة لأبنائه الذين هم بين صلبه، ونلحظ أن عاطفة الأبوة عـند شاعرنا تصطبغ بصبغة مختلفة، بل بطعم خاص عن عاطفة الأبوة عند غير الشعراء، إنها مفعمـة بحس مرهف صادق الشعور؛ إذ لم تبق هذه المشاعر هامدة جامدة في نفسه، فقد أطلع الناس عليها وصاغها صياغة تشف عن عميق حبه وحنانه الجارف لفلذات كبده.

وكـثيراً ما خصَّ الشاعر أبناءه بقصائد معينة، كما كان يذكرهم في لمحات متنوعة في قصـائد أخرى، وقد حظيت ابنته "أروى" بنصيب وافر من الذكر، إذ قد خص قصيدة باسمها عنوانها "أروى" وجعلها هدية منه إليها؛ إذ يقول :

يـا وردةً في البـيت مَـا أحلاهَـا ∴ جـادت علـيَّ بعطـرِها وشـذَاها

(أروى) تُطِـلُّ علـى الحـياةِ كزهرة ∴ فـواحة ونـدى الصـباح رواهـا

لمـا أرَاهـا يَنْجلِـي همِّـي ىمـا ∴ غـير ابتسـام القلـب حـين أراها

هـي نسـمةٌ في حَـرِّ أيامي ولا ∴ تصـفو حَـياتي دون أن ألقاها

ونـداؤها بابـا يجـيء بـنغمة ∴ يبقى على مـر الـزمان صَـداها

وتحـرمُ مـثل فراشـة مـن حولـنا تلهـو فنَتْبَعُ بالحـنان خطاهـا[٢٢]

ويخلص الشاعر من كون ابنته (أروى) زهرته الفواحه، وشمسه التي تجلي ضباب همه، وعـتمة حـزنه، إلى كـونها جميلة الوجه في حالتي : الضحك والبكاء على السواء. إنه يأنس بحديـثها، ويطيع أمرها؛ إذ لا مجال لعصيانها، والحب قد وارى، منافذ الغضب، ثم ينصح متلقي خطابـه الشعري، بضرورة رعاية الأطفال بالحنان؛ لأن غرس الحنان فيهم يرضي نفوسنا، بل يرضي المولى تعالى، يقول في ذلك :

فأطـيع (أروى) كـيف أعصـى أمرها ∴ وهـي الحقـيقة إن أردت ضـياها

وهـي الـبراءة إن نظـرت لـوجهها ∴ وتـثيرُ فـيض عواطفـي عيـناها

هُـم هكـذا الأطفـال نِعمـةَ خَالـقٍ ∴ لعـباده بمحـبةٍ أعطاهـا

فـإذا رعيـنا بالحـنان غراسـهم ∴ نُرضـي الـنفوسَ، نعـم ونرضي الله[٢٣]

وللشاعر قصيدة تحمل اسم ابنته "شما" في ديوانه "نبع الطيب"، وتتفق هذه القصيدة مـع القصـيدة التي أو مانا إليها، في أن كلتا ابنتيه (أروى وشما) تزيلان الهم والكرب بالنداء (بابـا)، والعناق المفعم بالحب، بل يبلغ الأمر مداه حيث يتصنع شاعرنا الحزن والغضب شوقاً لهذا العناق، وإلى هذه المعاني وغيرها يشير الشاعر بقوله :

يُفـارقُ خَافِقـي الهمّـا ∴ إذا مـا أقـبلت (شمـا)

تصـيحُ بفـرحة : بابـا ∴ وتتـرك خلفهـا الأمّـا

تُطـوقني ذراعاهـا ∴ وتغمـرُ هـامتي ضَـمّا

فأشـعر عـندها أني ∴ ملكـتُ الـبرَ والـيما

تُعـانِقُني مُصَـالحة ∴ وتُشْـبِعُ وَجْـنَتي لـثما

فيضحك خَالِقي فرحا .:. وأشكرُ واهبَ النعمي[٢٤]

وما أروع تلك اللحظة العصيبة التي يبدو أن السقم قد نال من الشاعر، وقد آثر الشاعر أن ينأى عن ابنته، ويحرم نفسه سعادة عناقها، خوفاً من نقل عدوى المرضى إليها؛ إذ يقول في القصيدة نفسها :

وكدتْ أضُمُّها فانا .:. إلى قُرب لها أظْمَا

ولكن لم أُطعْ قَلْبي .:. ولم أقبل لهُ حُكما

لأني لا أكونُ أبا .:. وأرضى لا بنتي الظُّلما[٢٥]

* * * *

وفي مقابل هذه القصائد الجياشة بعاطفة الأبوة، والتي نظمها الشاعر في بناته، نلتقي بقصائد أخرى نظمها في أبنائه وهي قصائد تزخر بالنصح والإرشاد لرجال المستقبل، الذين يرى فيهم امتداداً له.

فثمة قصيدة عنوانها "إلى محمد بن مانع" ضمنها الشاعر بعض نصائحه وإرشاداته، إبان إرساله لتلقي العلم وزيادة الثقافة في إحدى الجامعات المصرية، وفيها يحثه على طلب العلم ومواصلته بكل جد واجتهاد، ويوصيه بتقوى الله فهي خير زاد في السر والعلن، فنراه يخاطب ابنه في الطائرة التي تقلهما إلى القاهرة قائلاً :

مَقامُكَ يَا بُني بأرضِ مصر .:. يزيدُ محبتي لِأَ حبِّ قُطر

تركتكَ ناهلاً للعلم منها .:. لتصبحَ يا بُني مثارَ فخري

فما كالعلم من حِصن حصين .:. يقي الإنسان من جهل وقهر

وفي عينيك يا ولدي طموح .:. أرى في نوره وهجات جَمْري

تُذكِرني بأيام تَوَلَتْ .:. صنعتُ بِعُسْرِها أيامَ يسري

على الأشواك سِرتُ وباقتدار .:. إلى أن أدرك الإصرار قَدْري

فسِر ولدي على درب المعالي .:. تحقق حين تنجح مجدَ نصري

وصُن عاداتِ قومك مُستعينا ∴ بتقوى اللهِ في سر وجهرِ

فإن الله يأمُرنا بخير ∴ وفعل الخيرِ يقهرُ كلَّ شَرِ

محمد أنت لي الأمل المرجَّى ∴ فأكمل في طريق المجد دوري(٢٦)

وما هي سوى سنوات خمس، من إنشاء هذه القصيدة، حتى تحققت أمنية الشاعر التي صاغها حروفا وكلمات؛ إذ تخرج ابنه في كلية الهندسة، وقد نظم الشاعر بهذه المناسبة قصيدة في ديوانه "نبع الطيب" سماها "الفرح الأصيل"(٢٧).

وهكذا اتخذ الشاعر شعره وسيلة نصح وإرشاد وتأديب، فجاء الشعر استجابة لمشاعر الأبوة المتأصلة المغروسة في كيانه، وقد ساعد على صدقها أنها صبغت بالصدق، ومزجت بحرارة العاطفة.

وللشاعرة قصائد أخرى مثل قصيدته بمناسبة ميلاد أحد أبنائه "فهد بن مانع العيتبة" التي سماها "أهلاً وسهلاً فهد" من ديوانه السالف الذكر – نبع الطيب – وينضاف إلى ذلك تسميته ديوانا من دواوينه باسم ابنته الراحلة "بشاير"، وقد ضم هذا الديوان أسماء أخريات من البنات والأبناء، مثل قصيدته التي عنوانها "سؤال هند"، وقصيدته "ميلاد عبد الله" وقصيدته "وداعا بشاير"(٢٨).

* * * *

هذا، ولم ينس شاعرنا الحديث عن الأمومة" بوصفها أس العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين الأفراد، وسبب وجود الأبناء، إنها من أنبل العواطف في تاريخ شعرنا العربي، من ذلك ما نطالعه في شعر الشاعر؛ إذ نلتقي بقصيدة عنوانها "أمي" وقد نظمها الشاعر في الحادي والعشرين من مارس سنة أربع وثمانين وتسعمئة وألف، وقد رسم الشاعر لأمه صورة رائعة، حين جعلها منار السبيل، وضياء الروح، وبهجة الفؤاد، ووحي القلم ومداده، بما نزلت آي الذكر الحكيم، وبما أوصانا رب العزة، بل حضنا على برها، ونيل رضاها، إنها اليم الزاخر بمشاعر الحب والحنان والتضحية، ولا أدل على ذلك من أنها إذا رأت وليدها يتألم تقرحت عيناها، وذبل جسدها، وحسبها أنها تقدم ذلك كله دون انتظار جزاء من أحد، يقول في ذلك :

أمي عطاءٌ زَاخر ∴ في فَيْضِه بحر خضم

ضَحّتْ لأجلي بالهنا ∴ وتحملت عني الألم

ذُقتُ الغفا وعيونها ∴ من حَمْلِ هَمِّي لم تنم

هي أرضعتني حُبَّها ∴ فنمى معي مُنذُ القِدَم

في يوم عيدك التقي ∴ يا أم مع أسمى القِيَم

فإليك مني وردة ∴ أمّاه من لحم ودم

قلبي الذي علمته ∴ بالأمس أن يرعى الذمم[٢٩]

ومن خلال هذه القصائد التي أومأنا إليها يتضح أن البعد الاجتماعي في شعره بين جلي، إذ ينفذ الشاعر إلى قلوب بناته وبنيه بوصفه معلماً ومربياً وموجهاً، إنه شديد التعلق بأولاده، يغرس فيهم مكارم الأخلاق وحب الوطن، ثم لا ينسى في كل خطاب شعري شكر المنعم عليه، وثمة ملاحظة في هذا المقام أن صيغة التوجيه مع البنات تفترق عنها مع البنين، فخطابه الشعري للبنات فيه ما يتسق ورقتهن مما جعله أكثر عطفاً، وأوفر رقة، ونظراً لأن البنين أخشن وأقوى، وميدان الحياة لهم أعمق وأوسع، فقد جاء الأسلوب متسقاً مع تلك الخصائص، وجاء التوجيه إليهم أبعد وأشمل.

– ٤ –

وأما عن الرؤية السياسية لشاعرنا مانع العتيبة، ففي ظننا أننا لا نبالغ إذا قلنا إن الشاعر منغمس في السياسة العربية المعاصرة حتى أذنيه، شأنه في ذاك شأن كل عربي مخلص لعروبته ووطنيته، وقبل وبعد، إسلامه، ولذا ينضح شعر شاعرنا بمشاكل أمتنا العربية، من خلال مراقبته ورصده، لأزماتها، ومشاهدته هزائمها، ورصده فرقتها، وصدع صفوفها وتشتت شملها، بل تقاعس أبنائها، مع أن الضد هو الأصل الواجب؛ لأن شاعرنا يؤمن يقيناً أنها أمة مؤهلة للسؤدد والعزة، شريطة أن تتمسك بقيمها وتراثها.

لا غرو أن يتصدى الشاعر لهذا الواقع المتردي لأمتنا العربية، وتلك الأحداث التي تسببت في قطع أواصرها، وأحالتها إلى جسد هزيل ذابل، بعد قوة وإباء تمتعت بهما أمتنا لزمن ليس بالقصير.

ولا نبالغ إذا قلنا إن ملحمته الشعرية التي سماها "ليل طويل" تزخر برصيد هائل ينم عن رؤيته السياسية، ينضاف إلى هذا الديوان قصائد عدة تتناثر في بقية دواوينه الشعرية، وسنشير إلى هذه القصائد، ولنقرأ مقدمة الشاعر لملحمته "ليل طويل"، إذ فيها إشارات واضحة إلى واقعنا العربي المتردي المظلم، يقول : "... ففي الليل الطويل المخيم على الأمة العربية تحاول لمسات اليد أن تنوب عن العيون في استكشاف الطريق إلى الفجر، وهذه الملحة بشكلها الجديد، وباللمسات التي أضفتها عليها، محاولة للصراخ في وجه الليل، أو لنقل إنها دعوة جادة إلى القوم للعودة إلى طريق الفجر"(٣٠).

والمتتبع لهذه المطولة يلحظ أن شاعرنا يتحدث عن قضايا ملحة تهم أمتنا العربية، ففيها نطالع قضية فلسطين، وما لحق بأهلها – ولا يزال – من تشريد وتعذيب على يد الصهاينة، كما نطالع الخلافات الناشبة بين الأخوة، والتي يرى فيها صورة من صور الجاهلية البعيدة عن الحضارة، المحققة لأطماع العدو؛ إذ إن هذه الخلافات الطاحنة تدخل البهجة والسرور في خاطر أعداء الأمة العربية، الذين يتربصون بها الدوائر وقد بدأ شاعرنا مطولته بالنداء "يا فتاتي"، وجلي أن الفتاة التي يناديها بعد وطنه تصبح رمزاً لفلسطين المحتلة، ويسترجع تلك الذكريات الجميلة، التي كانت تتمتع بها قبل الأسر، إذ يقول :

يا فتاتي إن ليلي في الهوى ليلٌ طويل
وابتعادي عنكِ لو تدرين .. أمرٌ مستحيل
أين أيام مضت بين كروم ونخيل
أترى ترجع يوماً.. أم هو الدهرُ بخيل
مُنذُ أعوامٍ ينوء القلب بالهم الثقيل
يرقبُ العودةَ للأرض وللحُبِّ الجميل(٣١)

ثم يقول :

يا فتاتي .. ذاكر ما عشت نسمات الصباح
ذاكر قطر الندى إذ يهمس السر المباح

وأريج الزهر ما بين الحقول شذا وفاح

يا فتاتي بدّلوا ضحكاتنا أمس نُواح

والغناء الحُلوُ أمسى بعضَ صرخات الجراح

إنما من عمق جُرْحي بزغت شمسُ الكفاح(٣٢)

وينتقل شاعرنا من الحديث عن الذكريات الجميلة، والماضي السعيد إلى حديث عما قام به اليهود الأنذال، الذين أزهقوا أرواحاً طاهرة، طاب لها الموت بغية الدفاع عن الأرض المغتصبة وتحريرها من فك المفترس، يقول :

ومضى في رحلة الصبح شباب كالزهور

حَملُوا الأرواحَ مهراً لكِ يا بدرَ البدور

وكؤوس العُرْسِ فاضتْ بالدما لا بالخمور

ورصفنا دَربَّك الدّامي بآلاف القبور

لم نكن نذرفُ دمعاً بل مضينا في سرور

نعبر الظلمةَ للنور وما أحلى العُبور(٣٣)

والشاعر متابع بدقة رصد هذه القضية، وما تلي مرحلة الكفاح والنضال، وهي مرحلة الصلح مع العدو، أو مبادرة السلام، في مقطوعة جيدة، وهي مقطوعة لا تخلو من رمز دال، إذ رمز لمرحلة الصلح هذه باغتيال أم لرضيعها، وهي صورة منفرة، ولا شك أن هذا المشهد يحمل أثراً عميقاً في النفس، وقد أبدع الشاعر عندما جعل ذلك الواقع بمثابة الحلم من شدة تفجعه لهذا الموقف المعادل الموضوعي للذل العربي، يقول :

غير أني ذات يوم هَالني حلم فظيع

إذ رأت عيناي طفلا مُشرقَ الوجهِ وديع

فوق صدرِ الأمّ يغفو مشهدٌ حلو بديع

فجأة تنقض تلك الأم تغتالُ الرضيع

فــوق نهــر مــن دمــاه يســقط الطفــل الصريع
أهــو حلــم أم تــُراه واقــع مُــر مــريع[٣٤]

وينضــاف إلى هــذه المقطوعة مقطوعته الدالية التي يعجب فيها من تلك المبادرات الداعــية إلى الســلام والتي هي في واقع الأمر ضد السلام، أي معاهدات تلك مع من عرفوا بنقض العهود، وتدبير المكائد، إن هذه المبادرات تمثل خضوعاً واستسلاماً، يقول ساخراً ناقداً.

يــا فَــتَاتِي .. نحــنُ صَــادقنا مــع الــذُّل القيودا
ورضِــينا واقــع الأســرِ وآثــرنا السُّــجودا
لِطُغَــاة فرضــوا اللــيلَ علــينا والجُمُــودا
ولطمــنا هــوان بَــينَ أيــديهم خُــدوداً
ورفعــنا لقــرود القــوم بالجهــل بــنودا
ودعــونا الله ســراً : لا تحولــنا قــرودا[٣٥]

ويمضــي شــاعرنا في ملحمته مندهشاً من الصمت العربي الذي أطبق على الصدور، ساعياً من خلال خطابه الشعري إيقاظ الغيرة في النفوس الساكنة التي لم تحركها دماء إخوانهم في فلسطين التي تراق هدراً، ولا تلك المقدسات التي تستباح وتدنس بأقدام الأنجاس الصهانية، يقول في ذلك :

يــا فَــتاتِي هُــم كــثير .. وكــثير مُعجَــبُوك
بَعضُــهم يَــزْعمُ خَــالاً بعضــهم قــال أبــُوك
بعضــهم قــال ابــن عَــمٍ جُلُّــهم قالــوا بَــنُوك
فــإذا احــتجتِ إلــيهم أدبــروا لم يســعفوك
وتــواروا في ظــلام وادعَّــوا لم يعــرفوك
إنمــا قــد خدعــوا أنفســهم لم يخدعــوك[٣٦]

ويذكـر الشـاعر بحقيقة مرة أن التاريخ لن يسامح العرب الذين خذلوا إخوانهم في فلسـطين، ولم ينصروهم، بل يعرض واقعاً مراً في محاسبة النفس، وهو أن الأجيال القادمة لن تغفـر للآبـاء ذلـك الذل وهذا الهوان؛ لأنهم تلقوا من آبائهم قصصاً تمجد قيماً نحو : العز والكرامة والتضحية والفداء، إذ يقول :

يـا فـتاتي .. جيلـنا الآتي مُحَـال أن يُسَـامح

في غـد يـأتي إليـنا حَـامِلاً إرثَ المـذابح

مُلقـياً في وجهـنا الـتاريخ والـتاريخ جَـارح

حقَّـدُ فـوق جـبين الـبؤس رغـم الليل واضح

نحـنُ خُـنَّاه وقلـنا للعِـدَا هـيَّا نُصـالح

أصـحيحٌ أنـنا كُـنا مـن الجـيل المكافح؟!! (٣٧)

إن الأجـيال القادمة في الخطاب الشعري الآنف لم يترك لهم الآباد أي شيء يفخرون به، فالمقدسات مسلوبة دون مجيب يلبي أو معتصم يسارع لنجدتها، والآباء رضوا الذل والهوان وفضلوه على المنعة والعزة التي خلفها الرعيل الأول الصالح، إن الواقع المتردي يخالف الإرث التاريخي العربي الأصيل.

ولغـة الشاعر في ديوانه "ليل طويل" فصحى معاصرة، ذات دلالات وظلال موحية رغما من سهولتها ويسرها، فلفظة "الصبح" التي مرت بنا في قوله :

"ومضـى في رحلة الصبح شباب كالزهور" توحي بالتحرر والاستقلال الذي يسعى إليه هؤلاء الشباب، كما أن لفظة "الزهور" المشبه به، توحي بحداثة سن هؤلاء الشباب، وصغر أعمـارهم، وقوله "نعبر الظلمة للنور وما أحلى العبور" (٣٨) فيه تلميح إلى ضرورة التحرر من المستعمر الدخيل الغاصب، ولم يصرح بهذا، بل آثر الإشارة إلى لفظين موحيين : الظلمة والنور .. وسوى ذلك كثير .

ولم يكتف شاعرنا بتناول "القضية الفلسطينية" في ديوانه المشار إليه آنفاً وحسب، بل عـالج هـذه القضية من منظور سياسي، متناولاً الموقف العربي في دواوين أخرى، وآية ذلك قصـيدة له عنوانها "يا قدس" في ديوانه "خواطر وذكريات"، وتتدفق شاعريته ملتهبة بالغَيْرة،

متحمسة لحث العرب على الجهاد، متوعداً العدو بحرب لا تنطفئ إلا باسترداد الأرض المغتصبة يقول في ذلك :

هيا فإنا إن نهضنا جُرّحَ أرضي يلتئم

سنُعيدُ ماضي أمة هي منبت الشوس الكمَم

إنّ العروبةَ أمة لم تستذل ولم تُضَم

كتبت على هَام الزمان بأنها خير الأمم(٣٩)

والسطر الشعري الرابع يستدعى النص القرآني "كنتم خير أمة أخرجت للناس".

وفي ديوان شعري آخر عنوانه "ضياع اليقين"، نطالع قصيدة عنوانها "ثورة الحجارة"، تحدث فيها عن أطفال الحجارة، وسجل في شعره إعجابه بهم، وتقديره لهم، وفي الوقت نفسه سجل شاعرنا سخطه وغضبه على أمته الغارقة في سبات عميق طويل، وكأن الأمر لا يعنيها، إلى درجة أن اليأس قد تمكن من قلب الشاعر، وربما تشعر بفقده الأمل في صحوة تُبتغي من هؤلاء، يقول في ذلك :

ما عادَ للكلمات وهجُ حراره ∴ وأحس حين أقولها بمراره

فعلام أنفخُ في الرماد محاولاً ∴ أن أستمدَّ من الرمادِ شراره

لكنه قَدَري ولست مخيراً ∴ في ما الفؤاد أراده واختاره

في القدسِ أولد من جديد حاملاً ∴ للنائمين اليائسين بِشاره

وأقول إن البحرَ نادي أهلَه ∴ وعليه فليستيقظ البحاره

هذا هديرُ الموجِ شاعرُ ثورة ∴ يلقي بوجه نعاسكم أشعاره

حملَ البشارةَ من فلسطين اسمعوا ∴ ماذا تقول سواعد وحجاره(٤٠)

وتبلغ سخرية الشاعر مداها، حين تنادي هذه الثورة صلاح الدين لكنها لا تجد له نظيراً في أمتنا، ولا يزال البحث عن المخلص مستمراً، إذ يقول :

نادت : صلاح الدين ! فاشتدت بها ∴ جدران بيت المقدس المنهاره

لكن صلاح الدين مات وماله ∴ فينا وريثُ حمية وإمارة[٤١]

وينتقل الشاعر في القصيدة نفسها بين الخبر والإنشاء، فيستخدم الجملة الاسمية الدالة على الثبات والتوكيد، وينتقل إلى الفعلية مركزاً على الفعل الماضي الذي يذّكر بأمجاد الأمة العربية، ويتكئ على التراث "وامعتصماه" ويذكر هارون الرشيد، حيث يقول :

حَجَرٌ كريم في يَدي وكرامة ∴ ولكم تركت مقاعد النظّارة

فتفرجوا يا مُنْتَمُون لأمة ∴ كانت لها في العالمين صدارة

كانت إذا طمعَ العدو بأرضِها ∴ ثارتْ عليه قوية قهارة

أو صاحتْ امرأة تنادي مُنقذاً ∴ لبَّي بكلِ سيوفه البتّارة

أين السيوفُ اليوم من مُعْتَصِم ∴ بل أين جيوشه الجرّارة

لهفي على الأقصى يصيحُ ولا أرى ∴ نِيرانَ منقذه ولا أنواره

نامت عيونُ المؤمنين ولم ينمْ ∴ وعد لهارون الرشيد بغارة

والقدسُ ساهرة وصوت أذانها ∴ غضب سكون المسلمين أثاره[٤٢]

ولا يسأم شاعرنا من رفضه السلام الزائف، ومعاهدات الخيانة التي تخدم العدو، وتستهدف رقاب الشعب الفلسطيني،على نحو ما ذكر ذلك في مطولته "ليل طويل" التي سبق أن أشرنا إليها، يذكر هذا المعنى مرة أخرى في قصيدته "ثورة الحجارة"، إذ يقول :

لا لنْ أُحاوره بغيرِ حجارتي ∴ في كلِّ حي عشت فيه وحَارة

حَجَر معي ورصاصَة معه ولن ∴ أرضى سلام الخائفين وعارة[٤٣]

ولما كان شاعرنا رجل سياسة، فإنه منغمس فيها حتى أذنيه، فقد أفزعته تلك الصدمة التي منى بها عالمنا العربي بأسره سنة تسعين وتسعمائة وألف، ذلك الخطب الذي حل بالخليج في صيف ليلة حملت في طياتها سهماً مؤلماً وجهته دولة عربية إلى دولة عربية أخرى، فقامت بغزوها، وتركت جرحاً غائراً لا يندمل على مر الأيام، ولما وجد الشاعر نفسه فاقداً لا تزانه من جراء

هذا الحدث، الذي مثل حرباً جديدة على شاكلة العصبية القبلية في الجاهلية، بكي شاعرنا على آماله وتطلعاته التي كادت تضيع سدى، لنقرأ هذه اللوحة الحزينة التي يقول فيها :

ماذا تبقّى في يدي ∴ لأعيش مُنتظراً غدي

آمالُ عمري كُلها ∴ ضاعتْ مع الزّمنِ الردِي

أمسي ويومي خلّفا ∴ هذا الشقاءَ السرمدي

وغدي يلُوحُ كمتعَبٍ ∴ في جُنح ليل أسود

عيناهُ مطفأتان لا ∴ نورٌ يشع فاهتدى

ويجُرُّ خلفَ خطاهُ ∴ أحزاني وحرٌّ تنهدي

ويقولُ لي : ضيعتني ∴ حتى قُبَيْلَ المولدِ[٤٤]

إلى أن يقول :

بالأمس كان أخي نَصِيري ∴ ثُمَّ صارَ المُعْتَدي

أجْرَى دَمي وأراقَهُ ∴ فطعنتُهُ بمهندِ

وبكيتُ حين رأيته ∴ يهوى يعانقُ ساعِدي

وصرختُ من حَرِّ اللظى ∴ ياليتني لم أُولَدِ[٤٥]

وغنى عن التبيان تلك الإشارات الواضحة إلى تبدل دماء الأخوة إلى مياه مراقة، وتحول الشقيق إلى معتد غاشم، وهكذا يرصد الشاعر بقلمه السيال هذه اللحظة المؤلمة في تاريخنا العربي، وقد تمنى في هذه اللحظة أنه لم يولد، ويتساءل مندهشاً متعجباً بعد كل هذا، بقوله :

هَل نحنُ أعراب ∴ وأبناء لشعب واحد ؟!

قولي : أيجمعنا معاً ∴ دِين النبي محمد ؟!

كلا .. أشكُ فما جَرَى ∴ كُفرٌ ومَسْلَكُ مُلحِدِ[٤٦]

ولا يكتفي شاعرنا بذلك، بل خاطب بغداد التي عاشر أهلها سنوات طوالا، على مستقبل يبنى بسحالب الحزن المفعم بالأسى والضباب والخراب، إذ يقول :

أبكي على مستقبل ∴ جهم المحيا أنكد
أشجاعة بغداد ؟ كلا ∴ بل جنون مُعقّد[٤٧]

وتبلغ سخرية الشاعر مداها، حيث يتحدث عن الأجيال التي ستبحث وتتساءل عن حقيقة ما حدث، يقول :

عَرَبٌ غزوا عرباً ؟ أيا ∴ أمَّ المعاركِ زغردي
ذا مسلم فلم استباحَ ∴ دَمي هُنا في مَسْجِدي
ماذا نقولُ لمن ∴ يسائِلُنا غداً بتجرد ؟
هل كان درب القدس ∴ مجهولاً لأي مُجَنَّد
وهل الكويت على الطريق ∴ إلى الخليل فنفتدي
ماذا تقول لسرها ∴ روح الفتى المُسْتَشْهِدِ
أمجاهد ؟ من أجل أية ∴ غاية أو مقصد
بغدادُ زيفنا الجهاد ∴ جميعنا فلتشهَدي
القاتلُ المقتولُ أنت ∴ أنا .. ألم تفتقدي
بغدادُ هل ظلت لنا ∴ إلا حماقةُ مُنشِد
يدعو لوحدةِ أمةٍ ∴ شابتْ ولم تتوحدِ
بغداد جَمَّعَنا الأسى ∴ ذا ساعِدي فتوسَّدي[٤٨]

وفي ديوانه الشعري الدال الذي عنوانه "الرحيل" نطالع قصيدة شعرية عنوانها "يا شام"، مطلعها :

قلبي لبابكِ مرشدٌ ودليل ∴ يا شامَ مالي عن هواكِ بديلُ

يسير فيها على الدرب السابق نفسه مصوراً تلك الفاجعة التي حلت بأمتنا العربية (احتلال بلد عربي لشقيق عربي آخر)، إذ يصور ذلك قائلا:

عُودي العريق تقطعت أوتاره ∴ فغناء روحي يا دمشق عويلُ
هذا هو الزمن الردي نَعيشُه ∴ والليلُ في الزمنِ الردئ طويلُ
تستغيرُ الأشياءُ في ظُلمَاتِه ∴ فالحبُّ كُره والقبيحُ جميلُ
أنا يا دمشق كما عرفتِ مُتيَّمٌ ∴ بعروبتي وأميلُ حيثُ تميل
لكنني وأنا أرى أخوين لي ∴ يتقاتلانِ فقاتلُ وقتيل
حُزني على الاثنين لستُ مفرقاً ∴ فكلاهُما في مُقلتيَّ نَزيل
وفجيعتي همّا تعذَّرَ وصفُها ∴ فأنا دمشق القاتلُ المقتولُ
والقتلُ في شرع الإله محرمٌ ∴ ما للمُحَرَّمِ عنده تحليلُ
مَنْ ذا أقاتل يا دمشق؟ أخي . أبي ∴ قولي أهذا منطق معقول ؟ !
إنَّ الذي بيني وبين بني أبي ∴ الله أوجده فكيفَ يزول ؟
إنْ يأكُلُوا لَحمِي أوَفّرُ لَحمَهُم ∴ هذه المقولةُ في الدُّجى قِنْديلُ
واللهِ افضلُ أن أوجه طعنتي ∴ لصميم قلبي إنْ يَجُزْ تفضيل
من أن أوجِهَها لصَدْرِ أخي فقد ∴ أشقاكَ ذبحَ أخيك يا قَابيلُ
قابيلُ كيف تعود حيّاً بيننا ∴ ويَحُوطكَ التزميرُ والتطبيلُ

ماذا أقول ؟ لمن أوجه لَعْنتي ؟ ∴ ومنْ الذي عنْ همنا المسؤول ؟
قولي دمشق أما لليلِ عُروبتي ∴ صبح؟ وللخلف المقيم رحيل؟[٤٩]

وغني عن التبيان أن معجم الشاعر اللغوي ينبئ بالأسى والحزن، دلت على ذلك الألفاظ التالية : تقطع الأوتار والعويل والزمن الردئ والليل الطويل والظلمات، والحب الذي

صار كرها، والجميل القبيح، وقاتل ومقتول، وحزني وفجيعتي، والاستفهام الاستنكاري: من ذا أقاتل يا دمشق؟ أخي .. أبي ؟ ، وتضمين الشاعر شطر بيت من قصيدة المقنع الكندي[٥٠].

وإن الـــذي بـــيني وبـــين بـــني أبي وبـــين بـــني عمـــي لمختلف جدا[٥١]

وقـــد وفق شاعرنا في تناصه، وقصيدة المقنع الكندي، إذ تشابهت قصيدة مانع العتيبة مـــع تلك من حيث ظروف تأسيسها، فقد هوى المقنع ابنة عم له، وأراد الزواج منها، فرفضه أبـــناء عمومـــته، لا لشيء سوى أنه أصبح قليل المال، فعز على الشاعر المقنع ذلك، فجاءت زفرته الشعرية مليئة بالأسى والمرارة على تبدل الأحوال وتغيرها، فلم ينفق جل ماله إلا رغبة منه في إعلاء شأن قبيلته، يقول في ذلك :

يعاتـــبني في الـــدين قومـــي وإنمـــا .·. ديُـــوني في أشـــياءَ تُكْسِـــبُهم حَمْـــدَا

أسُـــدُّ بـــه مـــا قـــد أخَلُّـــوا وضيَّعُوا .·. ثغـــورَ حقـــوقٍ مـــا أطاقـــوا لها سَدا

وفي جفـــنةٍ مـــا يُغْلَـــق البـــابُ دونها .·. مكللـــةٍ لَحْمـــا، مُدَفَّقَـــةٍ ثَـــردا

وفي فـــرس نهـــد عتـــيقٍ جعلـــته .·. حجابـــاً لبـــيتي ثم أخْدَمْـــتُه عَـــبْدا

لقـــد أنفق المقنع – وفقاً للأبيات السالفة – أمواله في محامد تحسب له وتعود عليهم بـــالخير، فمـــنها : ما ينوب من الحقوق فيخلون بها، ويعجزون عن الوفاء بواجبها، ومنها دار ضـــيافة مليئته بالطعام، لا تمنع لطالب حاجة، ولا تحجب عن رائد لها، ومنها فرس قوى أعد للمهام الصعبة على عادة أمثاله من الرؤساء.

ومـــرد ألم المقـــنع وحزنه أن يُرفض زوجاً، وأن يُعير بديونه من أبناء عمومته، أقرب الـــناس إليه، إنهم إخوة، وقد حدث بينهم صدع وشتات مثلما حدث بين الشقيقتين : العراق والكويت، وإن كان المقنع قد قال :

إن يأكلـــوا لحمـــي وفـــرت لحـــومهم .·. وإن هدمـــوا مجـــدي بنـــيت لهم مجدا

فـــإن مانـــع العتيـــبة يتكئ على هذا النص، ولا يملك إلا تحويره في إطار المعطيات والأحداث التي جرت بين العراق والكويت؛ إذ يقول :

إن يأكلـــوا لحمـــي أوفـــر لحمهـــم .·. هـــذه المقـــولة في الدجـــى قـــنديل

ولعل مقدمة ديوان الشاعر لديوانه "الرحيل" ذات دلالة أيضاً، وهو الديوان الذي تضمن قصيدته الآلفه "يا شام"، وتاريخ نشرها - كما أشار الشاعر ١٩٩٠/١١/٢١، إذ يقول في المقدمة : "والرحيل يحمل في مضمونه معنى الانتقال من حالة إلى حالة، وليس بالضرورة من موضع إلى آخر، وأكاد أجزم أن الإنسان العربي في الآونة الأخيرة، قد عاش الرحيل، وانتقل من حالة إلى حالة وهو ثابت في مكانه، ولعل المكان هو الذي رحل، أو لعل القيم هي التي رحلت"[٥٢].

نعم، شاعرنا مانع العتبة متيم بعروبته، بيد أن الصدق الفني يجعله يصرح بحقيقة الوضع العربي المتردي، والزمن الردئ الذي تحياه أمتنا، فراح يظهره على ما هو عليه، عل في التنبيه ما يساعد على إيجاد المخرج، وقد وفق في خطابه الشعري لدمشق بتاريخها الأموي العريق في الجهاد والعلم والشعر، واجترار الشاعر لذكريات دمشق وترت ذاكرته، فاتكأ على شاعر أموي حزين مثله عبر عن تبدل المقاصد والغايات في العصر الأموي، وإذن فحال الشاعر الأموي صار موازياً لحال شاعرنا، أو معادلاً موضوعياً مع الفارق للواقع الأليم، وهاوية الضلال السحيقة التي يتمرغ فيها عالمنا العربي، مع أن الضد هو المطلوب نعني التماسك والتآزر والاتحاد.

والشاعر يستلهم قصة الصراع بين ابني آدم (قابيل وهابيل)، ونحن نستأنس فيها بحديث القرآن الكريم في سورة المائدة، وذلك الحوار الدائر بين الخير والشر، يقول الحق جل وعلا (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ* لَئِنْ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)[٥٣]، وقول الشاعر : "فقد أشقاك ذبح أخيك يا قبيل" يتناص وقول الله تعالى (فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ* فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَاوَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ)[٥٤]، ويستخدم من هذه الشخصية الشريرة رمزاً لحاكم العراق، حين يعجب كيف عاد قابيل من جديد بيننا ؟ ! وكيف أحاطه المعجبون بالتهليل والتكبير والتطبيل والتزمير ؟ ! وشاعرنا يسخر من هذه الصورة على أية حال، على نحو يذكرنا بيت البارودي الذي يقول فيه :

وأقتلُ داءٍ رؤيةُ العينِ ظالماً .:. يُسيءُ ويُتلَى في المحافلِ حَمْدُه

فبدلاً من أن ينتقد الناس ذلك الظالم، ويوجهونه إلى الصواب والطريق المستقيم، يتلى في المنتديات حمده، وتصفق له الجموع ويحمدوا سلوكه وتصرفه !!

ويقف الشاعر حائراً – كشأن كل عربي اليوم – لمن يوجه لعنته؟ ومن المسؤول عما نحن فيه ؟ ثم يناجي دمشق (بما لها من تاريخ وعلم وشعر) في صورة أشبه بالمونولوج الداخلي أو المناجاة الهامسة : أما لليل عروبتي من فجر يطل عليها ؟ وما مصير الخلاف الذي جبلنا عليه اليوم؟ أليس لهذا الخلاف المقيم الجاثم على صدورنا من رحيل ؟ !!

والخطاب الضمني في هذا النص الشعري يستنهض فينا ما كان لهذه الأمة في ماضيها العريق من صفحات ناصعة كانت فيها كثيرة العطاء، شديدة العزم سريعة البطش بأعدائها، أما في هذا الزمن الرديء، فقد أصبحت جثثاً هامدة، أو حجارة باردة، إنه بمثابة الصوت الجهير الحكيم الذي يذكرنا لعلنا نفيق من هذا السبات العميق، على نحو يذكرنا بما قاله الشاعر الشيخ صقر القاسمي في قصيدة عنوانها "رفقاً بدينك" :

مِنْ بعد ما كُنَّا نَصُولُ ∴ مِنْ بعد ما كُنا نقولُ

من بعد ما كنا نُهَدد ∴ مَنْ يُحَاول أن يقول

أمسى التسول والتذلل ∴ والخناعة والمُثول

رغم الدعاياتِ التي ∴ هَامت بهاشَتَّى العقول

ما بين رَاجيةِ الحلول ∴ وبين أنْصَافِ الحلول

طغت المناصبُ والذيولُ ∴ وبعض عُبَّادِ الذيول

فإذا بعرضي يُسْتَباح ∴ على حمى "قدس البتول"

وإذا بأقدامِ الطغاة ∴ تَجُوس في مسرى الرسول(٥٥)

ونختمُ الحديثَ عن رؤية شاعرنا السياسية بما يلقانا من قصائد تمزج رؤيته السياسية بهمومه الوطنية، نعني بذلك ديوانه الذي سماه "قصائد بترولية"، وهو جملة قصائد سبق لشاعرنا أن نشرها في دواوين سابقة، يجدُ المتلقي معظمها في ديوانه "محطات على طريق العمر"، وبعضها الآخر في ديوانه "خواطر وذكريات".

ولسنا في حاجة إلى تكرار ما سبق قوله من أن شاعرنا رجل سياسة وأنه شغل منصب وزير لبلاده عشرين عاماً، وأن الشيخ زايد قد أوفده في مهام رسمية للصلح في مسائل خلافية بين بعض الدول[٥٦]، ومما أزكى هذا الاتجاه عند شاعرنا أنه كان دائم السفر والترحال، إذ يقول :

وأما موطني الغالي .:. أمرُّ عليه كالضيف
فأنهض حاملاً المنى .:. وأرحل كاتماً ظرفي
فيا رحال في الدنيا .:. من الآلام تَسْتَشفى
وصفت وقلت : رَحَّال .:. فكم أبدعت في الوصف
نعم إني لرحال .:. وعُمْري راحلٌ خَلفِي
أفتشُ عنك في دنيا .:. ترد الحب بالعنف
تَضيعُ حقيقتي فيها .:. ولا يَرْقَى سِوَى الزيف[٥٧]

وقد صدق فيما ذهب إليه أستاذنا الدكتور يوسف نوفل[٥٨] من أن جغرافية شعره - يقصد جغرافية تجربته الشعرية (الزمان والمكان) - تكشف عن جغرافية موضوعه، وهمه الشعري وتنوعه بين الذات والموضوع، بين "أنا" و"هي" و "هم"، بين الحب الصغير والحب الكبير، بين الأنثى المثال، والوطن المثال، والأمة المثال.

وتلقانا قصيدته "نفطنا يشكو ذئابه" التي نظمها بعد معايشة لواقع النفط المرير، فجعل شاعرنا يتخيل ساحته غابة تزخر بالذئاب الذين يفترسون بأنيابهم كل من يتعرض لهم، ويسخر من منظمة "أوبك" التي هي بمثابة ليث قابع في عرينه دونما دور في حماية أعضائه.

نعم، لقد هدته معايشته لهذا الواقع المرير إلى هذا التصور الشاعري الذي انطبع في نفسه، فنظمه شعراً ينبع من صميم إلهامه في صورة حوارية بين الشاعر والشعر، أشبه بالنجوى الذاتية، التي لا تخلو من لحمة وثيقة بين الرؤية السياسية والهم الوطني للأم المثال، يقول في ذلك :

فتحَ الشعرُ كتابهَ .:. ودَعَاني للصَّبابه
قلت : يا شعرُ تمهل .:. فوق أفراحي سَحَابه
خَلفَتْها سُوق نِفْطٍ .:. نَشَرَتْ فينا كآبه

قال لي الشعر : ومالي .·. أنا بالسوق المصابه
علني للحب صوتاً .·. لا كبومٌ في خرابه
قلت : إن النفط يبدي .·. بالموالين ارتيابه
فهو بعد العز أضحى .·. حملاً في وسط غابه
وذئاب السوق صارت .·. حوله مثل العصابه
قال : والأوبيك ليثٌ .·. سنٌ في الغابة نابه
في حماه النفط يُعلي .·. رايةَ العزّ المهابه
قلت : إن الليث يشكو .·. لك مما قد أصابه
أوبك اليوم تنادي .·. بجهاز للرقابة
ضحك الشعر طويلاً .·. قال : هل هذي دعابه ؟
قلت : بل جِدٌ فهل في .·. ما ينادون غرابه ؟
صمت الشعر ولكن .·. كان في الصمت الإجابه
يا رقيباً ليس يدري .·. أن للسوق ضبابه
"أوبك" البحرُ وأنى .·. لك أن ترقى عُبابه
لن ترَ يا صاح عضواً .·. كاشفاً فيها حِسابه
أيُ جدوى من جهاز .·. زرعوا فيه اضطرابه
فإذا سار لعضو .·. طارقاً باللطف بابه
طالباً كشفَ حساب .·. أشرع العضو حِرابه
يا رقيبَ السوقِ مهلاً .·. نفطنا يشكو ذئابه
وهو محتاج لحبل .·. لا لطبل أو ربابه

صَـــعْب الفِعـــلُ علينـــا .·. واكتفيـــنا بالخَطَابــــه

واجـــتماعاتٍ طـــوال .·. كـــل مـــا فـــيها رتابــه

ونقـــاش وحـــوار .·. لم نُطِـــقْ يـــوماً غـــيابه

والهامـــات قـــريب .·. لم يَصُـــن عهـــدَ القـــرابه

بيـــنما المســتهلك الشـــامت .·. لا يُخفـــى لُعابـــه

هَمْســـهُ صـــار صِـــراخاً .·. خالعـــاً عـــنه حِجابـــه

طالـــباً تخفـــيضَ سِـــعرِ .·. الـــنفط بـــل حـــتى اغتصـــابه

سَـــحبَ المخـــزونَ حـــتى .·. فَقَـــدَ السِـــعرُ صَـــوَابه(٥٩)

والأبـيات العشـرة الأخيرة من القصيدة تشف عن الواقع السياسي الممتزج بالهم الوطني الذي ينبه إليه الشاعر، واصفاً ما يحدث بثروتنا النفطية، فالثروة تشكو من ذئاب تترقب لحظة الانقضاض على الحمل الضعيف، والخطابة وحدها صارت معادلاً موضوعياً للفعل الذي صار صعباً علينا، والاتهامات تستشري في المنظمة، شأنها في ذلك شأن واقعنا السياسي العربي، وكل هذا وذاك مدخل للشامتين الحاقدين الذين أصبح همسهم صراخاً، وحربهم شعواء في أعز ما نملك من اقتصاد، بل منهم من يريد اغتصابه.

وقصيدته التي عنوانها "تقرير إلى وزراء الأوبك"، والتي يثبت تاريخ نظمها أنها قيلت قـبل القصيدة الآنفة (جنيف في ١٩٨٣/١٢/٧) بنحو عام، نزعم أنها أكثر نضجا من حيث الـتدفق الشـعوري والشـعري، رأدوات التعبير الفني، إذ يشير إلى المأساة نفسها في منظمة "أوبك"، وعدم الاكتراث بما يحدق بهم، وانصرافهم عن القضايا الرئيسية إلى التباين والخلاف وعـدم الاتفـاق حول سكرتير للمنظمة "فاضل الجلبي"، وعدم التزام أعضاء المنظمة بالحصة المقـررة، دلت على ذلك ألفاظ موحية نقرأها في القصيدة مثل : ذئاب السوق – تنتكب – الاخـتلاف – العبء – الاضطراب – ريح الخلاف – ليل الهم – أمواج تلاطمها – حالك السُحُب ... وسوى ذلك، شاعرنا رجل سياسة لا تنفصل عن الهم الوطني الكبير، وهي رؤية مشوبة بالعقل والحكمة، يقول في ذلك من بحر البسيط :

أمَـا كفانـا بـأن السُّـوقَ مـثقلةٌ .·. بعـبء فَـيْضٍ من الإنتاج مُضْطرب

واللهُ كلما كِدْنا نُقلصه .:. ليرجعَ النفط يحيا عصره الذهبي
نَرى رِفاقاً تُخطّو حَدَّ حِصّتهم .:. فكيف جَازَ اختلاطُ الجد باللعبِ
الأوبك اليومَ في بحر يُهَدِدها .:. ريح الخِلافِ وليل الهمِّ لم يغب
لا تتركوها لأمْوَاجٍ تُلاطمها .:. فما لَكُم بَعْدها في البحرِ من هَرَبِ
والسكرتيرُ الذي يرعى مَصَالِحَها .:. لا يستطيعُ تخطّي حَالِكَ السُّحُب
ولا يهم إذا إيرانُ موطنه .:. أو العراقُ فما للخُلْفِ من سَبَب
الكُل في مركب البترول وحدهُم .:. همُ التحدي لموج بعدُ لم يشب
لَوْ هَبَّت النَّارُ في أرْجَاء مركبهم .:. فمشعلُ النَّارِ لا يَنْجُو من اللهب(٥٩)

وليس بخاف أن الشاعر بهذه الأبيات يبرز مخزونه التراثي من الشعر العربي الأصيل، فالبيت الثالث، يعيد إلى ذهن المتلقي تذكر قصيدة أبي تمام "في فتح عموريه" وبخاصة قوله في مطلعها :

السيف أصدق أنباء من الكتب .:. في حده الحد بين الجد واللعب

وبيته الأخير يصبح مثلاً سياراً، نعني حديثه عن دول النفط، وهو حديث رجل حكيم خبير يدق ناقوس الخطر محذراً من الخلاف والتمادي فيه، لأن السفينة واحدة :

لو هبت النار في أرجاء مركبهم .:. فمشعل النار لا ينجو من اللهب

لا غرو إذن أن نجد شاعرنا يجعل عنوان قصيدة له بعد ذلك "سفينة أوبك .. إلى أين ؟" يحمل تاريخها ١٩٨٨/١٦/١٢، أي بعد أربع سنوات تقريباً من قصيدته الآنفة، وفي هذا ما يشف عن أن الحال على ما هي عليه من خلاف وفرقة، وعدم اتحاد، فقد أضاعت المنظمة البترول هدراً في رحى سوق لعينة، واشتدت الخلافات والضغائن بين أعضائها، وما أجمل تعبيره الذي يقول فيه في قصيدته الآنفة، من مجزوء الرمل :

لفدونا بك أسرى .:. وبنا صرت سَجِينه
ما استطعنا لك عفواً .:. لا، وما كنت معينه
إيه يا أوبك أشكو .:. لك مما تَشْتَكِينه

مَـــنْ هُـــو المســؤولُ عمَّـــا ∴ حـــلَّ فِيـــنَا كـــي نُديـــنه ؟
أنـــدين الـــلاتَ والعـــزَّى ∴ وأصـــــناماً سميـــــنه ؟
أم نـــدينُ الجهـــلَ فـــيمنْ ∴ جعـــلَ الأصـــنامَ ديـــنه ؟
مـــن هـــو المســؤول قـــولي ؟ ∴ أم تـــرى لا تعـــرفينه ؟[61]

ولا يخلو تكرار السؤال من دلالة، إنه يلح على معنى شعري معين يصل إلى متلقيه عن طريقه، ويبين منهجه في مواجهة مثل هذه القضايا المصيرية، وكأن السؤال يضج بنفسه في شعر شاعرنا.

وبحنكة الشاعر السياسية ومراسه وخبرته يقرر حكمة مفادها أن من يزرع شوكاً، فلا عليه إن حصد ما زرع، يقول :

هـــل زرعـــتِ العـــدلَ حـــتى ∴ تحصُـــدي مـــا تـــزرعينه ؟
الـــذي يـــزرعُ شـــوكاً ∴ كـــيف يجـــني يـــا سمِيـــنه ؟
"كلُّـــنَا في الهـــمِّ شـــرق" ∴ تَسْـــمَعُ الدُّنـــيا أنيـــنه

ثم لنقرأ سخريته المرة اللاذعة الناقدة، إذ يسوى بين النفط والفحم، يقول :

ذلَّ فـــيه الـــنفط حـــتى ∴ أصـــبح الفحـــمُ قـــرينَه
سِـــعْرهُ في الســـوق فِلْـــس ∴ فلمـــاذا تُرخصـــينه ؟
نحـــنُ نـــرجو أن تكُـــرِني ∴ أســـداً يحمـــى عَـــرينَه
لا كَشـــاةٍ في يـــد ∴ الجـَــزَّارِ تســـتجدين ليـــنَه
ثـــروةُ الـــنفط اجعلِـــيها ∴ بـــيَدِ الحـــرصِّ مصـــونه
للغـــدِ الآتي احفظـــيها ∴ أيهـــا الأم الـــرزينه[62]

ويقودنا بيته الأخير بوطنيه الشاعر، وبكائه على الوحدة العربية التي تمزقت أوصالها، وقد تطلع إلى ولادة "الآتي" وترقب مجيئه منذ أمد بعيد، رغما من عدم ظهور بوادر حمل الأيام بـــه، إن شاعرنا يصبو بفارغ صبر إلى "الآتي"، بغية حمل مجد أمة عريقة عظيمة، تقاعس أبناؤها عن حمله، فنراه يقول في قصيدة عنوانها "جنون الغضب" :

ومـــا لَـــنا والله مــــنْ أمَــــلِ .·. إلا بطفْــــلٍ بَعـــــدُ لم يشـــــب
سَمِيــــــــــــتُه الآتي ولم أره .·. حُبْلَــــي بــــه الأيــــام فـــارْتقبي
لعلَّـــــه يعطــــــي هويتـــــنا .·. قـــديمَ مجـــدٍ عَـــنْك مُغتــــرب
المجـــــدُ لـــــلآتي أبشــــركم .·. ياكُـــــلّ محــــزون ومكتــــئب[٦٣]

وشــاعرنا لا يــنفك عن تاريخنا الإسلامي المطبوع في ذهنه، فغالباً ما يتمثله شاخصاً أمامه، يستدعيه ويسقط عليه همومه السياسية والوطنية وكثيراً من القضايا الاجتماعية، فيحدثنا مــثلاً عــن قضية معاصرة، ثم يربطها بقضية من تاريخنا الإسلامي، وآية ذلك حديثه عن واقع مجتمعــنا العــربي الإسلامي، إذ وجدناه يصور ابتعاد المسلمين عن دينهم، وإباحتهم إراقة دم المســلم العربي بزمن الردة في عهد أبي بكر الصديق – رضى الله عنه –، إذ يقول في قصيدة مؤثرة عنوانها "زمن الردة" :

زَمــــنُ الــــرِّدَةِ هــــذا لازمــــاني .·. ومكـــانُ الكُفْــــر هـــذا لامكــاني
فــــإذا أغْمَــــدتُ سَــيفي يائســـاً .·. ودُجَــى الليــل مــع الصمت طواني
لا تَلوُمِـــــيني فــــإني أمــــتي .·. لا أرى جــدوى لضــربي وطعــاني
هُــو ذَا صــوتُ أبي جَهْــل دوَّى .·. وطغـــى حتى علـــى صـــوت الأذان
لَم يَعُـــدْ فِيـــنَا أبـــو بكـــرٍ ولا .·. عُمَــــرٌ عــــادَ إليــــنا بالأمــــاني[٦٤]

وصوت التراث الذي استدعاه الشاعر عن أبي جهل صوت رمزي، إذ يرمز الشاعر إلى أولــئك الطغــاة الذين تقلدوا مناصب لا يستحقونها، فأباحوا سفك دماء شعوبهم، وهتك أعراضــهم، بل جاوزوا ذلك إلى إخوانهم، فقضوا مضاجعهم، وأراقوا دماءهم وسلبوا أمنهم واستقرارهم، وقد انتهكوا بذلك حرمة الله تعالى.

وتلقانا قصيدة أخرى للشاعر مانع العتيبة يصور فيها الطغاة بصورة استمد مصدرها أيضــاً من الواقع الجاهلي، ولعلها تكمل الصورة الآنفة، إذ صور الطغاة بأصنام يبتغي الشعب رضــاها، ويخافون غضبها، بل منهم من يقدم الدماء قرباناً لها، وهي صورة مستمدة من آيات

الله العزيز إبان وصفه حال المشركين في الجاهلية صوب الأصنام المعبودة دون الله تعالى، يقول شاعرنا ساخراً .

في أمَــــق الأوْثـــان أصـــبحت حاكمـــــةٌ للشـــعبِ وللـــوطن
قُـــرباها دماؤنــــا فـــلا نـــثورُ بـــل نُجَهِّـــز الكَـــفَن
نُصْـــلى فـــلا نحكـــي ولا نـــرى إلا جمـــيلَ القـــول والحســـن
فحكمـــةُ الجـــبان لم تَعـــُد مكـــروهة إلا لمـــن يُجَـــن
وكـــلَّ مـــنْ حـــازَ علـــى رضـــى صـــنمنا الأكـــبر لم يُهَـــن(٦٥)

هوامش البحث ومراجعه

---

١) انظـــر : مانع سعيد العتيبة شاعراً، احمد عبد الله جوهر، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٣، جــ١ ص٤٨، وانظـــر أيضـــاً : شـــعراء معاصــــرون من الخليج والجزيرة العربية، أحمد الجدع، ط٢، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩١م.

٢) مقابلة تلفزيونية والشاعر بتلفزيون أبو ظبي في ١٩٩١/٤/١٢م.

٣) جامعة تعليمية خاصة، أنشئت عام ١٨٥٨ في (إيرا) باليابان، أسسها (يوكشي فوكوزاوا)، وهي من أكبر الهيئات التعليمية العليا باليابان، راجع شبكة الإنترنت :

WWW. gakuja. Keia. ac. jp/ic/ryu/gag/g- 1 - Html

٤) تأسست هذه الجامعة سنة ١٨٧٠م بغية الحصول على علوم متقدمة في الأدب والفلسفة والعلوم والفنون، وإعطاء فرصة التدريب المهني والحرفي للطالب الكفء، راجع شبكة الإنترنت :

WWW. world-Tautism.Org/Pressrel/coDeFehtm.

٥) نقلاً عن مقابلة صحفية لمجلة زهرة الخليج، العدد رقم ٦٤٦ في ١٩٩١/٨/١٠ ص١٠.

٦) مانع سعيد العتيبة شاعراً، مرجع سابق، جــ١ ص٥٦-٥٨.

٧) مجلة زهرة الخليج، مرجع سابق، ص٧.

٨) ديوان الشاعر "نبع الطيب" ص١٠٣ قصيدة بعنوان "الحمد لله" في ١٩٩٦/١٠/٣.

٩) ديوان الشاعر "خواطر وذكريات"، ط ١٤، أبو ظبي، المؤسسة العربية للإعلام، ١٩٨٨، ص٥٧.

١٠) حوار صحفي مع الشاعر بمجلة زهرة الخليج، مرجع سابق، ص١٠.

١١) مصدر الكتروني، شبكة الإنترنت، سبق ذكره.

١٢) شـــعراء دولـــة الإمارات العربية المتحدة .. دراسة وبيلوجرافيا، الدكتور يوسف نوفل، كتاب ندوة الثقافة والعلوم رقم (٧)، دبي، ط١، ١٩٩٤، ص٢٦٧، وانظر أيضاً : ندوة الأدب في الخليج العربي، جــ٣، (الشعر في دولة الإمارات العربية المتحدة، المحاور والأدوات، عبد المنعم عـــواد يوسف، ط ١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات أبو ظبي، ١٩٩١م، ومجلة شعر، العدد التجريبي، ١٩٩١، المجمع الثقافي بأبو ظبي.

١٣) مقدمة الشاعر لديوانه "المسيرة"، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي، ص٣.

١٤) شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة، د. يوسف نوفل، المرجع السابق ص٢٦٧.

١٥) مقدمة الشاعر لديوانه المسيرة ص٣-٤.

١٦)ديوان الشاعر "ليل طويل" ص٧٥، ط١٠، المؤسسة العربية للإعلام أبو ظبي، يونيو ١٩٨٧م.

١٧)مجلة فصول القاهرية للنقد الأدبي، دراسة بعنوان "الأدب والمجتمع"، للدكتور صبري حافظ، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص٦٥، وانظر أيضاً : الاتجاهات الأساسية للشعر الحديث في دولة الإمارات ١٩٢٠-١٩٩٠، للدكتور نزار أباظه، ط ١٩٩٧، دار الفكر دمشق، سوريا.

١٨)ديوان الشاعر "الرحيل"، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي ١٩٩٢، ص٩٦.

١٩)ديوان الشاعر "ضياع اليقين"، قصيدة المرأة، ط٢، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبو ظبي، ص٤٩.

٢٠)المرجع السابق نفسه ص ٥٢-٥٣.

٢١)المرجع السابق نفسه ص ٥٥-٥٦.

٢٢)راجع قصيدة "أروى" من ديوان الشاعر "خواطر وذكريات" ص٨٨-٨٩، ط١٤ أبو ظبي ١٩٨٨، وانظر أيضاً قصيدته "ذكرى الميلاد" من ديوانه "أغاني وأماني" ط٣، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي، أبو ظبي، ١٩٩٧م.

٢٣)ديوان الشاعر "نبع الطيب"، قصيدة "شما" ص١١٦-١١٧، ط١، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي ١٩٩٧م.

٢٤)المرجع السابق نفسه ص١٢٠.

٢٥)ديوان الشاعر "أغاني وأماني" ص١٣٨-١٣٩.

٢٦)راجع القصيدة من ديوانه "نبع الطيب"، ص٢٦، مرجع سابق.

٢٧)ديوان "بشاير"، ط ١، المؤسسة العربية للإعلام والعلاقات العامة، أبو ظبي، ١٩٩٥.

٢٨)راجع القصيدة كاملة من ديوانه "محطات على طريق العمر"، ط٦، المؤسسة العربية للإعلام، أبو ظبي ١٩٩٠، ص٢٣-٢٨.

٢٩)ديوان الشاعر "ليل طويل"، مقدمة الطبعة الرابعة بتاريخ ١٩٨٤/٦/٢٥، مرجع سابق.

٣٠)ديوان الشاعر "ليل طويل" ص٥، وانظر : شعراء دولة الإمارات لأستاذنا الدكتور يوسف نوفل، ص٣٤٣ وما بعدها.

٣١)الديوان السابق نفسه ص٧.

٣٢)الديوان السابق نفسه ص٩.

٣٣)السابق نفسه ص١٣.

٣٤)الديوان السابق نفسه ص٦١.

٣٥)السابق نفسه ص ٢٧.

٣٦)السابق نفسه ص ٤٥.

٣٧)السابق نفسه ص٩.

٣٨)ديوان الشاعر "خواطر وذكريات"، مرجع سابق، ص١٦ قصيدة "يا قدس"، ولفظ شوس بمعنى تكبر، شوس شوساً : تكبر تكبراً فهو أشوس، وهي شوساء، انظر : المعجم الوجيز ص٣٥٤.

٣٩)انظر : قصيدة "ثورة الحجارة" من ديوانه "ضياع اليقين" ص ١١٥-١١٦، سبق ذكره.

٤٠)السابق نفسه ص١١٧.

٤١)السابق نفسه ص١١٩-١٢٠، ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن مأساة فلسطين قد حظيت – ولا تزال – بنصيب وافر في الشعر الإماراتي المعاصر، إذ تناولها شعراء كثر، نذكر منهم تمثيلا لا حصراً : سلطان العويس، راجع ديوانه، تحقيق دز وليد خالص، اتحاد الكتاب بالإمارات الشارقة ١٩٩٢، والشاعر سلطان خليفة وبخاصة ديوانه "رذاذ الأماني" الصادر عن مطابع البيان بدبي ١٩٩٨، وعبد الرحمن العبادي في ديوانه "بشائر الفجر" الصادر عن مطبعة كاظم، دبي ١٩٨٩، وشهاب غانم في ديوانه "صهيل وترتيل" الصادر عن مطابع البيان، دبي ١٩٨٧، وأخيراً عبد الله الهدية في ديوانه "إلى متى؟" الصادر عن مطابع رأس الخيمة، برأس الخيمة ١٩٩٦.. وسواهم كثيرون.

٤٢)ديوان "ضياع اليقين" ص١١٣.

٤٣)اقرأ قصيدته "ماذا تبقي" من ديوانه "الرحيل"، ص٣٠.

٤٤)السابق نفسه ص ٣٣-٣٤.

٤٥)السابق نفسه ص٣٥.

٤٦)السابق نفسه ص٣٦.

٤٧)السابق نفسه ص ٣٩-٤٠.

٤٨)قصدية "ياشام" من ديوان الشاعر "الرحيل" ص ٥ وما بعدها.

٤٩)السابق نفسه ص٥.

٥٠)هو محمد بن ظفر بن عميرة، شاعر مقل من شعراء الدولة الأموية، كان له محل كبير وشرف وسؤدد في عشريته، وزعم المؤرخون أن العلة في لزومه القناع ما كان من خوفه على نفسه من أعين الناس، إذ كان من أحسن الناس وجها وأمدهم قامة، راجع ترجمته بالأغاني ١٥/١٥١، والشعر والشعراء، واللآلي ٦١٥-٦١٦ وسواها.

٥١)راجع قصدية "المقنع الكندي" في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط ١ سنة ١٩٥٢، القسم الثالث ص١١٧٨.

٥٢)انظر مقدمة "ديوان الرحيل" للشاعر.

٥٣)سورة المائدة الآيتان ٢٧،٢٨.

٥٤)سورة المائدة الآيتان ٣٠، ٣١.

٥٥)ديوان الشيخ صقر القاسمي، دار العودة، بيروت ١٩٨٩.

٥٦)راجع الفقرة الأولى من هذا البحث.

٥٧)ديوان الشاعر "أمير الحب" ص٦٨.

٥٨)شعراء دولة الإمارات العربية المتحدة، ص٣٣٧، مرجع سابق.

٥٩)اقرأ القصيدة بديوان الشاعر "محطات على طريق العمر" المؤسسة العربية للإعلام أبو ظبي، ط ٦ مايو ١٩٩٠، ص٤٩-٥٣، وقد كتبت هذه القصيدة في جنيف ١٩٨٤/١٢/٢٩.

٦٠)راجع القصيدة بديوان الشاعر "قصائد بترولية"، وكذا ديوانه "محطات على طريق العمر" ص ١٢٥. وحرى بالذكر أن صدى التراث في شعر شاعرنا بيِّن جلي، مما يؤكد أصالته. لمزيد من التفصيل راجع ما كتبه أستاذنا الدكتور يوسف نوفل بعنوان "صوت التراث" ص٢٩٤-٣٠٦ من كتابة "شعراء دولة الإمارات السابقة ذكره.

٦١)ديوان الشاعر "أغاني وأماني" ص٧-٨، ويمكن قراءة قصائد أخرى مثل "حقائق الأمور" من ديوانه "قصائد بترولية" ص٣٥، وقصيدته "اليوم تحتاج الحقيقة فارساً" من الديوان السابق نفسه ص٧٣، أو قصيدته "من وزير البترول إلى شركات النفط" من ديوان قصائد بترولية" ص١١٩.. وسوى ذلك.

٦٢)ديوان "أغاني وأماني" ص١١-١٢.

٦٣)القصيدة بديوانه "الرحيل" ص ١٠٩، ومؤرخة في ١٩٩١/٩/٤، ودلالة التاريخ غير خافية.

٦٤)قصيدة "زمن الردة" من ديوانه "الرحيل" ص١٠-١١.

٦٥)اقرأ قصيدة "الأصنام" من ديوانه السابق ص١١٢.

مونولوج الغضب فى مسرح ميخائيل رومان

د. فاطمة يوسف محمد يوسف(*)

مقدمة :

إن كل محاولة لكشف النقاب عن أهمية المسرح وإمكانات تأثيره، يجب أن نبدأ من المجتمع الذي يوجد فيه المسرح الذي تأثر بأحداثه ووقائعه وقضاياه فترددت في ثنايا الأعمال المسرحية وآلية توجه، وان رفض هذا الارتباط بين المسرح والمجتمع تحت أية دعوة كائنة ما كانت تعد نهاية الطريق، أن أمراض المجتمع من أمراض الضياع المعروفة لنا جميعا وشاخصة أمام أعيننا وذلك من خلال صيغ الاحتجاج العلني الذي لا يحكمه عقل ولا خيال ضد هذا الضياع، فالبؤس يحتضن الجميع ويضم بين جانبيه أيضا ذلك النقد الموجه إليه ولا يكفي أن نذكره كي نتحاشاه أما التعبير عنه فمن الممكن أن يكون تحت مسميات عديدة ، الوحدة ، العزلة ، الإحساس بالغربة ، تحول الروابط الاجتماعية إلي روابط مادية .

وأصبح ضياع الواقع نتيجة للتفاهم المفقود الذي لا يدع مجالا للاتصالا المباشر والعلاقات بين الناس، أي لا يدع مجالا للتقارب فيما بينهم، "وأن هذا التوتر في التفاهم قد لحق بعلاقة الفرد بالآخر، ومن ثم بعلاقة الفرد بذاته، وذلك لأنه لكي نفهم ذواتنا يجب أن يفهمنا الآخرون أولا ، "إن مدلول الواقع وفهمه يقومان أساسا علي الاتصال والتفاهم ويرجع الفشل إلي الاضطراب النفسي"[1]

(*) أستاذ الأدب المسرحى المساعد – كلية التربية النوعية – جامعة بنها.

[1] بيبراين : المسرح المعارض. ترجمة : حامد أحمد غانم ، إصدارات المهرجان التجريبي القاهرة الدورة العاشرة ١٩٩٨ ص ١٣

ومــا اكثــر الأمثلة في الدراما الحديثة علي حالات الاضطراب النفسي، وهي التــي تنشــأ عــندما يصبح الفرد مضطرا إلي التقوقع داخل تفكيره وأحاسيسه، والجميع متفرجون مغلبون علي أمرهم. "والدراما الحديثة يدور موضوعها دائما حــول قضية الغربة، أي كيف أن الناس يأتيهم فجأة الإحساس بأنهم قد صاروا غرباء، وأصبح كل واحد منهم ينظر إلي نفسه عن بعد، أن آثار الغربة والتباعد بين الناس والتي قد صارت في عصرنا هذا ظاهرة تتصاعد وتتضخم باستمرار كان للمسرح السبق في تسجيلها والتعبير عنها".[1]

إن الأفكــار التي يتخذها المسرح مادة له، ولن نبالغ في قدراته إلا أنها تلك الأفكار والقضايا التي تواجه الضغوط الهائلة التي تمارسها الظروف الاجتماعية، ولا يمكن حل كل المشاكل الجوهرية لهذا العصر انطلاقا من المسرح، فالمسرح ليس مكانا لمواساة المجتمع، وليس مكانا للاسترخاء النفسي والذوبان في السعادة المفقــودة، وإنما المسرح يتفاعل مع الوسط الذي يوجد فيه ويعمل علي تشكيله، والظــروف التــي يستمد منها حادثة هي الروابط القائمة، وأن ما يدفع المتفرج للذهاب إلى المسرح هو أن يناقش التناقضات في حياته، بمعني أن المسرح يوقظ لديه شيئا نائما بداخله. وهنا نرصد مقولة لبيتربروك :

" إن غلــق المســارح أو وجــوب توقفها هو اتجاه سياسي الهدف منه منع مؤسسة ترفض هدف المجتمع[2] كذلك يقول الكاتب الألماني نوفارينا " أنا أكتب لكي أغوص في مناطق محرمة، أنا اكتب لكي أقول ما لم يعتقده أحد لكي أقول مــا هو ممنوع."[3] والممنوع عند نوفارينا ليس المقصود به المساس بالمحظور أو المقدســات لدي الشعب، ولكنه يتجاسر في مجال آخر ليس فقط في المسرح بالتعرض لأمور مكبوتة في المجتمع .

كمــا يقــول أيضا نوفارينا : " ثمة فكرة وحيدة في أعمالي، أن أتوه باللغة وأفقــد ذاتي، ثم تصير اللغة أيضا ملاذي ومنتقدي" مشيرا إلي أهمية اللغة، بأن "فــي البدء كانت الكلمة" وبمقدورنا أن نري كل ليلة الدليل علي أن الكون يظهر

---

[1] المرجع السابق ص ١٥

[2] بيرندزوخر: مسرح الثمانينيات والتسعينيات. (الجزء الثاني) ترجمة حامد غانم، إصدارات المهرجان التجريبي القاهرة الدورة ١٢ ، ٢٠٠٠ ص ٨٥

[3] المرجع السابق ص ٨٦

ككلمة علي المسرح، وأحيانا يمكن للمرء أن يراها، أن اللغة لا تعبر عن شيء، بل هي تستدعي وتعمل علي أنها تسبق وتسير في المقدمة.[1]

إن المسرح يقتل الكذب ورجل السياسية والمنافق والقاتل الطموح، أنه الفن النابع عن الشعب، فالمسرح هو ذلك المكان الذي يترجم فيه الاضطراب والجروح في الأحاسيس لكي يعلن الحرب. " وان لم تنجح هذه الحرب بأسلحة الفن المكر والذكاء في ميدان السياسية إذن من وماذا يستطيع إنقاذنا".[2]

فلنقل هم من بإمكانهم الاندهاش، من باستطاعتهم رؤية القديم جديدا الفضوليون الاجتماعيون، الباحثون عن الاتصال مع الآخرين، من لديهم الرغبة في معايشة شيء ما الذين لا يخجلون من دموعهم، من لديهم موقف ناقد حيال المجتمع والمعنيون بتغيير العالم القائم إلي عالم جديد .

إن أجمل ما في المسرح هو هذا التعايش، هذا العمل المشترك والتعايش المشترك هو بالفعل هذا الاتصال فهذا التلاقي بين الكثيرين هو الذي يكشف عن إنسانية المسرح العميقة إن، المسرح هو الحياة .

إن المسرح هو المتعة وجلاء العقل وتلقي قدرة اليوتوبيا للشخص كذلك للمجتمع وحماية الروح والجسد من التجريح، للتحرر من الضغوط التي تهدد بالموت والتي اقتضتها وأقرتها الظروف الاجتماعية. "فالمسرح كجزء جوهري لحرية النفس وكميدان للاستقلال في مواجهة الضغوط التي تمارسها الحياة الجماعية علي كل واحد منا"[3].

ورغم هذه العلاقة الجدلية بين العمل الفني والمجتمع إلا أن بعض الدراسات حاولت عزل العمل الفني عن المجتمع الذي انتجه، وقد تصدرت مدرسة براغ لهذه الدراسات وعالجت الموقف مؤكدة :

" أن الفاعلية التامة للتطور الاجتماعي وإعادة تنظيم الجماعات علي نحو مطرد وصراع مراحلهم الاجتماعية المختلفة وصراع الشروط الاجتماعية

---

[1] المرجع السابق ص ٨٦ بتصريف

[2] مسرح الثمانينيات والتسعينيات . ترجمة حامد غانم (الجزء الأول) المهرجان التجريبي الدورة ١١ ١٩٩٩ ص ٤٥

[3] بيترايدين : لماذا نحتاج إلي المسرح ، مقال بيترشبرح ترجمة أحمد عبد الفتاح إصدارات التجريبي القاهرة الدورة ١١ -١٩٩٩ ص ٦٧

وصـــراع الطبقات والإيديولوجيات، كل ذلك ينعكس علي نحو متعاظم في تلك العلاقة بين الفرد والمجتمع بل في تطور الفن نفسه" [١]

إذن إن دراسة الفن يجب أن تتضمن أيضا دراسة التقاليد الفنية وهو ما يعني دراسة بنية الشروط الاجتماعية المنتجة للفن .

ومن هذه العلاقة الجدلية بين المسرح والمجتمع سنتناول في بحثنا هذا مدى العلاقة بين الأعمال المسرحية لميخائيل رومان ومعطيات فترة الستينيات وتأثير وتأثر كل منهما علي الآخر، وخاصة من تحليل مونولوجات الغضب في بعض مسرحياته. ويتم ذلك في الخطوات التالية :

أولا : لمحة تاريخية عن ظهور وتطور المونولوج الدرامي

ثانـــيا : دراســـة للظـــروف السياســـية والاجتماعية التي ظهر فيها مسرح ميخائيل رومان

ثالثا: اختيار بعض مونولوجات الغضب في مسرح ميخائيل رومان وتحليلها تحليلا سوسيولوجيا.

أولا : اللمحة التاريخية عن ظهور وتطور المونولوج الدرامي :

يعتبـــر المونولـــوج الدرامـــي أداة من أدوات المؤلف ليبرز أغوار النفس لشخصياته تلك الشخصيات التي تترجم أفكاره بما تقول، وبما تفعل، بما تظهر، وبما تحفي، بما يضطرم داخلها من مشاعر وأفكار وأحلام.

وقـــد مـــر المونولوج الدرامي بتطور تلاحم مع التطور التاريخي للدراما، وظهـــر في المسرح بمسميات المقاطع المنفردة أو المناجاة أو الحديث مع النفس ولـــو اخـــتلفت لغـــويا إلا أنها كانت تتفق شكلا ومضموما في شكل المونولوج الدرامي .

حـــين عـــرف المسرح منذ العصر الإغريقي وكتب كقصائد شعرية منفردة للبطل أو كمقاطع طويلة يلقيها في حديث فردي والجوقة (الكورس) حوله يسمع ويعلق علي تلك المقاطع أو الأحداث كجزء من الحدث كما عرفه ارسطو للحفاظ علـــي التـــيار الانفعالي، وكما جاء في رأي الناقدة نهاد صليحة "أحتفظ المسرح

---

[١] انظر الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. تأليف حازم شحاته. الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٧
Honzel (Dynamics of theater) in Matejka tihunik p. ٢٧٩

اليوناني إلي حد كبير بمعادلة بين الفرد وفرديته والجماعة والمجتمع وأقام جدلا نامسيا، أي حوارا دراميا حقيقيا بين القيم الثابتة التي يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذي يمثله البطل".(١)

بينما أتخذ المسرح الروماني من تلك المقاطع المنفردة التي عرفت في العصر اليوناني خطب بلاغية طويلة ثم انتقلت بنفس المعني إلي عصر النهضة الذي التزم بالقواعد الكلاسيكية الجامدة واتخذ من المقاطع المنفردة خطب للوعظ الأخلاقي بعيدا عن المفهوم الدرامي – وظل الأمر إلي انفتاح شكسبير علي التيارات الفكرية التي تناشد الثورة الاجتماعية والفردية، وظهر في مسرحه أفضل المونولوجات الدرامية، " استطاع شكسبير أن يحول الخطب البلاغية إلي مونولوجات درامية تفصح عن فردية البطل وتلتحم بالهموم الاجتماعية وتدفع بالحدث الدرامي إلي الأمام كما في مسرحيتي هاملت والملك لير أو أي تراجيديا شكسبيرية" (٢)

ومن ثم جاءت الكلاسيكية بجمودها تحارب النزعة الفردية وخنقها تخوفا من ربط الفردية بالهموم الاجتماعية ... كما رأت في هذه المونولوجات الفردية خطرا علي أنظمتهم فتمسكت بالخطب البلاغية، حتى ظهرت الحركة الرومانسية التي حررت الفرد من العقلانية الكلاسيكية ثم امتدت ثورتها إلي هدف تغيير المجتمع فانقسمت الحركة الرومانسية إلي اتجاهين الأول يقدس الفرد وذاتيته منفصلة عن الواقع، والاتجاه الآخر الملتحم مع الجماعة فنشأ المسرح الواقعي والرمزي جنبا إلي جنب، وانسحبت المقاطع الفردية إلي الشعر في شكل المونولوجات الدرامية .

ومع هذه الصحوة الرومانسية التي بلغت أقصاها علي يد التعبيرين في ألمانيا وبدأت تعود المقاطع المنفردة إلي خشبة المسرح، وظهرت ثورة التعبيريين علي أيدي جيل غاضب وساخط، لم تقف عند حدود الأدب والفن، بل أصبحت ثورة سياسية واجتماعية، لقد تجمع هذا الشباب الساخط علي المجتمع الفاسد والمنافق، وأرادوا أن يكشفوا فساد الأخلاق البرجوازية ويرفعوا النقاب عن فظائعه ويقفوا بجانب ضحاياه. (لقد اعجب هؤلاء الشباب بأفكار نيتشه عن

---

١ نهاد صليحة : التيارات المسرحية . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٧ ص ١٦٥

٢ المرجع السابق ص ١٦٦

وجوب تجاوز الإنسان، ولكنهم لم يذهبوا إلي حد النداء بالإنسان الأعلي ولكنهم شـــغفوا بالبحث عن الإنسان الجديد، وأرادوا أن يكون الإنسان الحر الخير الذي يعيش من أجل المجتمع، ويتضامن مع الأمة ويحس بعذابه" .[1]

لقد ظهرت الحركة التعبيرية حركة فنية ثائرة تجمعت تحت لواءها الإيمان بإنســـانية جديـــدة وتشكيل العالم من جديد، الإبداع الحر بالروح الطليق والكلمة الحية المتمردة علي الواقع والمدنية والمعلنة ثورتها علي الدراما التقليدية .

وكتب الناقد " هرمان بار " الذي عاصر التعبيرية ودعا إليها يقول " لم يكن الإنســـان في يوم من الأيام صغيراً، كما كان في تلك الفترة ولا شعر بمثل ذلك القلـــق الذي شعر به، أبدا لم يكن السلام أبعد مما كان في تلك الأيام، ولا كانت الحـــرية أكثر موتاً، هاهي ذي المحنة تصرخ " الإنسان يصرخ بحثا عن نفسه، العصـــر كلـــه أصبح صرخة واحدة تنطق بالمحنة، إن الفن كذلك يصرخ معه يطلق صرخته في أعماق الظلام يستغيث يستنجد بالروح. هذه هي التعبيرية."[2]
وكانت هذه الصرخة التعبيرية في حاجة إلي لغة تعبر عنها بعبارات سريعة قلقة متوترة معبرة عن الاحتجاج، فكان المونولوج هو وسيطها الأوفى.

إن التعبيرين لا يريدون أن يقدموا تحليلات نفسية واجتماعية واقعية بقدر ما يريدون التعبير عن عاطفة الثورة، وتجسيد عذاب الثائر ومخاوفه آلامه والتبشير بعالم جديد وعهد جديد يحيا فيه الإنسان متحررا من كل سلطة وسلطان من كل ظلم واستغلال وامتهان، إنهم يحلمون بالإنسان الجديد الذي يستطيع وحده أن ينقذ الإنسان البريء الباحث عن نفسه الباطنة الأصيلة .

فمن الطبيعى أن يصبح بطل الدراما التعبيرية هو الشاب المتمرد الثائر علي عالم السلطة، وأن يكون الصراع بين الفرد والسلطة هو المشكلة الأساسية التي تـــدور حول معظم مسرحياتهم. ولإعطاء هذا الصراع أكبر شحنة من الانفعال والتكثـــيف كانـــوا لا يحـــتاجون إلي شخصيات فردية بل لنماذج وأنماط عامة، يديرون الصراع من خلال الأب والابن، بين السلطة والفرد، بين المرأة والرجل متأثـــرين بأعمـــال سترندبرج ... واللجوء إلي المونولوج الدرامي للتعبير عن

---

[1] كارل بنتوس : "فجر الإنسانية وثيقة الحركة التعبيرية " ترجمة : عبد الغفار مكاوي ، دار نشر روفولت هامبورج ١٩٥٩ ص ٣٨٣

[2] كارل أوتن : صرخة واعتراف المسرح التعبيري. ترجمة : عبد الغفار مكاوي . دار نشر هرمان لخترهاند برليد ١٩٥٩ ص ١٠١٢

مكنونات التوتر والقلق وما يدور داخل الإنسان من اعتبارات غالبا تحتم عليه أن يتكتم حقيقتها. وهنا يصبح المونولوج هو المحرك الأول للمشاهد المتتابعة .

ويعـــرف عبد الغفار مكاوي هذه المونولوجات " أنه من الصعب أن نسميها مسرحيات، وربما نسميها رسائل أو اعترافات درامية، أو رؤي درامية وفكرية أو لـــوحات تبشرية بالمستقبل الذي لم يولد بعد، والإنسانية التي يحلمون ومازلنا نحلم بها." [1]

لقد أخذت المونولوجات لغتها في شكل الرسائل السريعة التلغرافية واللاهثة ومقطعـــة تتـــراوح بـــين الغنائية الحالمة، والنثر الخشن، لكي تتمشي مع روح المونولـــوج الذي يعبر عما يجتاح الشخصية من صراعات متناقضة وعواطف متنافـــرة، الأحداث مفاجئة فاقدة الترتيب المنطقي التقليدي وضاربة جذورها في الخيار والإغراب ذات مستويات متعددة تختلف نوعيتها باختلاف الحالة النفسية، وتشارك الموسيقي والظلال والأصوات والأقنعة والماكياج في التعبير عن الفعل المسرحي.[2]

فالـــدراما التعبيرية عبارة عن متتابعة من اللحظات المتصاعدة حيث تتوالى سلسلة من القمم الدرامية، متجهة في خط رأسي نحو المثل الأعلى الإنساني الذي هـــو الهـــدف للـــدراما. وبلوغا لهذه الغاية فإن الكاتب لا يتعرض إلا للخطوط الرئيسية ولا يدخل في التفاصيل بل تكاد تكون سلسلة من المونولوجات المركزة المكـــثفة، حيث يضحي المؤلف بكل الأحداث الخارجية وبالقصة أيضا، فالكاتب هنا يتجه بصفة أساسية إلي إبداع وجود واضح وبارز للدراما، وذلك عن طريق تجســـيد الشخصية الرئيسية فليس القضية إذن قضية طرح أفراد وشخصيات في النص، وإنما قضية عرض أنماط ورموز تشير إلي وقائع وأفكار وأسرار تعاون المتلقي علي استشفاف روح الإنسان الجديد التي تستيقظ داخل البطل.[3]

إذن احتـــرم التعبيـــريون الثورة والاحتجاج علي كل سلطة فاسدة وتمردوا علـــيها، وايقظـــت الشـــوق إلي حلم الإنسانية، لقد نفخوا في روح العصر طاقة ثـــورية هائلة تحلم بعالم يحيا فيه الناس متحررين من الخوف والظلم. آمالين أن

---

[1] عبد الغفار مكاوي : التعبيرية، الهيئة العامة للكتاب المكتبة الثقافية القاهرة ص ٨٦

[2] نبيل راغب : مدارس الأدب العالمي . مطبوعات الجديد القاهرة ١٩٧٥ ص ٨٩

[3] سعد أردش : المخرج المعاصر عن مقال دراسة عن المسرح التعبير " الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ ص ١٨٤

يظـــل هذا الحلم الإنساني للأجيال المقبلة، ويذكر نبيل راغب في كتابه " أنهم يحـــذرون الأجيال القادمة من المصير المخيف في عالم خلا من المعني والقيمة والإيمان وسيطرت علي أقداره حفنة من الجلادين، وان لم تتعلم الأجيال القادمة مـــن هذا التحذير، فيكفي أن التعبيرين قد قدموا الدليل علي حيوية الفن وقدرته علي بعث الإنسان وتأكيد حقه المقدس في الرفض والتمرد وشوقه المشروع إلي عالم أفضل[١]

كما ربط الناقد الإيطالي " بنديوكرتش " التعبيرية بعلم الجمال، ويقول : " إن مهمـــة الفن عامة تنهض علي إخراج التجربة الحياتية الواقعية في شكل جمالي مكثف ومتبلور يعبر عن جوهرها الحقيقي[٢] .

إذن لقـــد أصـــبحت المهمـــة الملقاة علي عاتق المسرح التعبيري هي مهمة الكاتـــب كمحرر لروح الإنسان، ومن هذا التوجه أصبح المونولوج الدرامي يجد دربـــه للـــثورة والتمرد بحثا عن الإنسان الحر الذي يعيش من أجل مجتمعه مع آلامه وعذابه .

كمـــا يأتي رأي جولدمان للعمل الأدبي : " بأن العمل الأدبي هو التعبير عن رؤية العالم رؤية شاملة للعلاقات الإنسانية، وعلاقة الإنسان بالكون، وهي وأن عبر عنها فرد بعينه رؤية نابضة من الضمير الجماعي" [٣]

ويـــري البعض أن المونولوج الدرامي من الأنواع الأدبية النموذجية للتعبير عـــن رؤية الكاتب للعالم، فإن استقراء المونولوج الدرامي في هدفه للتوازن بين العاطفة والبصيرة، يدلنا علي أنه ليس محاكاة للحياة، لكنه منظور خاص وخبرة فردية بهذا المنظور الخاص يظهر بصفة خاصة في المونولوج حين نتبنى وجهة نظر المتكلم[٤]

كما يري (ستيان J.L. Stayan) أن النظرة إلي المونولوج علي انه يخبر المتفرج عما بداخل الشخصية هي نظرة خاطئة، لأنها سطحية، كما أنها تنطوي علي مفارقة تاريخية، كما تدل علي تفكير أدبي في المسرح، فالغرض الأساسي

---

[١] نبيل راغب : مدارس الأدب العالمي . مطبوعات الجديد . القاهرة ١٩٧٥ ص ٨٩

[٢] نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ٢٠٠٣ ص ٢٠٧

[٣] لوسيان جولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.ترجمة محمد برادة .مؤسسة الأبحاث بيروت ١٩٨٤ ص ٤٩

[٤] إسامة فرحات : المونولوج في الدراما والشعر. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ ص ١٦٥

مــن الأحاديــث الجانبية أو المناجاة هو جذب المتفرج أو اشراكه في الحدث مباشرة.[1]

ويأتــي تعــريف ميخائــيل رومان للمونولوج الدرامي، بأنه لحظة انفجار الشخصية وقذف الحقيقة في وجه العالم، سنحاول في هذا البحث أن نتوصل إلي هــذا المنظور الخاص لميخائيل رومان تجاه مجتمع الستينيات، وموقفه الخاص من ذلك العصر، وذلك باختيار بعض مونولوجاته التي اتسمت بالتمرد والغضب ضــد معطــيات فترة الستينيات. مستلهما سمات التعبيرية في حركتهم التمردية الصارخة بحرية الإنسان ضد الظلم والقهر. باحثا عن الحرية والعدل وبإطلاق العــنان لكلماته في تجسيد دوافع التمرد والغضب عند بطله للتحرر من أزماته النفسية التي تتصاعد من عمل لآخر .

ثانــيا : دراســة الظروف التاريخية التي ظهرت فيها مسرحيات ميخائيل رومان :

تعــد الدراما نشاطا جماعيا ذا علاقة وطيدة بعامة الشعب، وهذا يتطلب من كــتاب الــدراما الصدق في كل ما يتناولونه من قضايا المجتمع من حيث آلام الناس وأفراحهم في كل مناحي الحياة .

والمســرح في مصر قبل ثورة ١٩٥٢ كان فن التسلية والاقتباس والتمصير رغــم ظهــور مسرحيات جادة لكتاب مصريين ولم يتغير هذا الموقف إلا بعد الثورة التي أحدثت تغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية كبرى ساهمت بدورها في الــتطور الفنــي وأبــرزت دور هؤلاء الكتاب كواجهة ثقافية وفكرية للمجتمع المصري.

لقد فجرت الثورة ثورية الأدب وتفجير ما في الشعب من طاقات أدبية وفنية كانــت حبيسة تحت وطأة الأدب الرسمي والفن الأكاديمي، وظهرت ثورية هذا الفــن والأدب الجديد في أنهما ربطا بين الأدب والحياة، وفي أنهما نهضا علي مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان. [2]

وانطلاقــا مــن مــبدأ الالتزام تفجرت طاقات إبداعية قد اتاحت لهم الثورة بفرصة التعبير عن نفسها وفرصة النمو بالصراع الحر مع أصداءها، وأفسحت

[1] J.L. Stayan (Drama, stage and antiance) conbridge University Press ١٩٨٢ p. ١٥٣

[2] لويس عوض " الثورة والأدب " الكتاب الذهبي روزاليوسف القاهرة ١٩٧١ ص ١٤٠

المجال لأصحاب التقدم والتجديد والالتزام بالجماهير. فظهرت كوكبة من كتاب المسرح المبدعين يعتبروا البدايات المبشرة لمسرح مصري عظيم، ويقول لويس عـوض عنهم. " رغم الاختلافات بين النضج والقصور في بداية الطريق حين فهمـوا وظيفة الأدب الملتزم فهما ميكانيكيا، فنحوا إلي الموضوع الجزئي والى التعبير المباشر أحيانا، ولكن الدلائل تدل علي أنهم جميعا سائرون إلي نضج فني واضـح والـى نضج إنساني واضح بفضل ما أسبغته الثورة عليهم من رعاية وتبني وبفضل ما أظهرت لهم الثورة من رحابة صدر وقابلية للنقد الذاتي.[1]

ويمكـن لـنا أن نتقبل هذه المقولة من لويس عوض مع بدايات الثورة في أوائـل الخمسينيات، إلا أن الكتاب في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات مع بداية ظهور المنظمات الاشتراكية الطليعية، واجه هؤلاء الكتاب بل والمفكرون أقصـي العراقيل من مواجهات قهر وكبت للحريات تحت وطأة هذه المنظمات (مراكـز القوى) إلا أن هؤلاء المبدعين المفكرين كانوا رجالا تحملوا مسئولية الخلـق الفني بالإخلاص والموضوعية وأثبتوا أنهم قادرون علي تجديد الحياة، وعلي التعبير بصدق عن وجدان مصر وشعبها[2] .

فالدخـول فـي خدمة الفن هو عمل نابع من الإيمان تجاه البشرية والحياة نفسها، والمبدع علي يقين أن المتلقي يذهب إلي المسرح ليناقش التناقضيات في حياته، فيجب أن يوقظ هذا الفن لديه شيئا نائما بداخله .

ومـن المعـروف أن المبدع هو ابن عصره، والكاتب الذي يفشل في هذه المهمة لا يستطيع أن يكون ابن عصر آخر لم يعش فيه، ولكن ذلك لا يعني أن مهمة الكاتب تقتصر علي تقديم صورة فوتوغرافية لعصره، بل انه يمتلك رؤيته الفكرية الخاصة به واستيعابه لمعطيات العصر والمجتمع ومن هنا كان الجانب السوسيولوجي للأعمال الأدبية عنصرا لا يمكن التغاضي عنه .

"فالفن ظاهرة اجتماعية إنسانية، واجتماعية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا وتنتج من أجل ذلك الشعب".[3]

---

[1] المرجع السابق ص ١٤١

[2] فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر (١٩٥٢ : ١٩٧٠) الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٨٧٠

[3] يوسف أدريس : نحو مسرح عربي الوطن العربي بيروت ١٩٨٤ ص ٤٧٨

ففـــي الســـتينيات تحـــت وطـــأة قهر المنظمات وكبت الحريات، لم يبخل المبدعون من أجل المجتمع والرقي به أن يضحوا بأنفسهم ويواصلون إبداعاتهم، فالجـــأوا إلي أعمال تجنح إلي التراث أو الرمز للتعبير الفني الذي يمنح أعمالهم الأدبية أفاقا واسقاطات وأبعاد تجعل الألفاظ العادية تقول اكثر وأشمل مما تقوله في الحياة اليومية .

لجأوا إلي التراث ليأخذوا منه ما كان له علاقة بمعاناتهم بحيث يرتبط الذاتي بالموضـــوع دون أن يتخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ علي أصالة المصدر التراثي، وذلك حتى تكتسب التجربة بعدا إنسانيا .

كذلك الرمز يلجأ إليه المبدع لتوظيفه توظيفا دراميا وفكريا وكجزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها، وأيضا الإيحاء بمدلول معين، فلابد أن يجسد الرمز ويركـــز ويكثف المعاني الاجتماعية ويحشدها بالايحاءات المتنوعة التي تجعلنا نـــري الموقـــف من أكثر من زاوية والشخصية من أكثر من جانب مما يعطي العمـــل ثراء وخصوبة تخرج به من ميدان الدراسات الاجتماعية إلي مجال الفن الرحب .

فـــإذا كانـــت ثورة يوليو ١٩٥٢ أهم حدث أعاد للشعب المصري أحساسه بكـــيانة الجماعـــي، فإنهـــا أيضا كانت نقطة انطلاق للمبدعين لأنها كانت نقطة انطلاق لروح الشعب التي ظلت حبيسة فترة من الزمن، وليس أدل علي أصالة ثورتنا وارتباطها بجذورها من أنها تثبت الروح في المسرح المصري، وأصبح مـــنذ البداية يحتل مكان الصدارة في التعبير غير الرسمي عن الأهداف والأمال التـــي قامت الثورة من أجلها، وإدراك الدولة لأهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في حياتنا وخاصة فيما يمكن أن يسهم به من موضوعية في تعاليم تخدم الجمـــيع ولهـــذا الدور للثورة يقول ميخائيل رومان : " الثورة هي المناخ الذي نعيش فيه ونحن جميعا وبالضرورة نعمل من خلالها ونعبر عنها ولها بشكل أو أخر." (١)

ولـــو انتقلنا لفترة الستينيات نجد أن سائر كتابنا المسرحيين في هذه المرحلة معظم أعمالهم تتناول الطبقة المتوسطة بقضاياها ومشكلاتها وأزماتها للظروف المحـــيطة بهـــم، وميخائـــيل رومان لم يختلف عنهم في هذا الأمر كثيرا، وان

١ ميخائيل رومان : رأي بمجلة المسرح العدد ٣١ يوليه ١٩٩٦ الهيئة العامة للكتاب

اخـــتلفت بالطـــبع فـــي طريقة عرضهم للمشكلات وزاوية الرؤية لها. إن هذه الطـــبقة الاجتماعية تكاد تستأثر بمعظم إنتاجنا الأدبي ليس في المسرح وحده بل في الأدب عامة، وليس من حق أحد أن يفرض علي الكاتب موضوعا بعينه، أو قضـــية بـــذاتها، فهـــو حـــر يختار ما شاء من الموضوعات والقضايا في نفس المـــرحلة، وعند اكثر من كاتب، فإن الأمر يحتاج بلا شك إلي المزيد من التأمل لهذه الفترة وتلك الأعمال، وميخائيل رومان يعد واحداً من هؤلاء الكتاب، ولعلنا نستطيع أن نلقي الضوء علي الموضوعات والمشاكل والأفكار التي كانت تؤرق ميخائيل رومان بل وتؤرق كتاب الستينيات عامة .

فقد كان المسرح المصري في الستينيات يعلق علي المثقف آمال وطموحات تحقـــيق الحـــرية والعدل، وكان يري في الالتحام بين القائد ومثقفي شعبه الحل الأول لتحقـــيق الحرية والعدل[1]، وكان ظهور أعمال ميخائيل رومان في بداية الســـتينيات (١٩٦٢ – ١٩٧٢) عشـــر سنوات حافلة بأحداث ومتغيرات سياسية واجتماعـــية أثـــرت في المجتمع تأثيرا مباشرا، فترة غنية بأحداثها دفعت أدباء ومثقفي هذه الفترة في مقدمة المتأثرين سلبا أو إيجابا لهذه الوقائع والأحداث التي استخدمها المسرح مادته، الروابط القائمة في المجتمع بأسره .

نبذة سياسية لفترة الستينيات

إن بـــدايات ظهور مسرح ميخائيل رومان في ١٩٦٢ كان ضمنا للإزدهار الذي نال الحركة المسرحية رغم التعثر السياسي في الدولة، ففي هذه الفترة بين الانفصال عن سوريا حاول الحكام أن يستعيدوا الثقة فيهم، وكان لابد أن يحركوا الموقـــف ويجعلـــوه ساخنا وواتهم الفرصة في قيام ثورة اليمن سبتمبر ١٩٦٢ وطلـــب مـــن مصر المساندة وكان هذا العون سببا في تورط مصر في حرب طـــويلة استهلكت الجيش مما أدي إلي هزيمة ١٩٦٧ أمام العدو الصهيوني، تلك الهـــزيمة التي كلفت مصر الآلاف من أرواح الشباب والكثير من المليارات من الجنيهات، وكان لهذا الموقف أثره علي الشعب، وأخذت السلطة تضرب بيد من حديـــد كل الجبهات وتنقض علي كل تحرك مضاد أو شبه مضاد فعاشت مصر

[1] حازم شحاته : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان – الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٤٧

في تلك الفترة في حكم أشبه بالحكم الفاشي، وزج بحزب اليمين واليسار سويا في المعتقلات والسجون .

ومـــع ذلـــك ازدهرت الحركة المسرحية رغم هذا الضباب السياسي فالدولة رأت في المسرح لعبة لإلهاء المفكرين والأدباء والفنانين بعد الهزة التي اعقبت انفصال سوريا، كما اعتبرت الدولة من المسرح مقياسا لجس اتجاهات المفكرين وآرائهـــم التـــي يمكن أن تبرز من خلال نصوصهم المسرحية والتي قد تؤدي بهؤلاء الكتاب إلي القهر في المعتقلات .

وأمـــام هـــذا القهـــر ورغبة الكتاب في تقديم أعمال تتناول مشاكل العصر الاجتماعـــية والسياســـية لجـــئوا إلي قراءة التراث والحكايات الشعبية والتاريخ المصـــري القديم، ليستمدوا منه مواضيع لمسرحياتهم فيها المعادل الموضوعي لمعانـــاتهم فـــي ذلك الحين، ويقدمونها برؤى معاصرة تخدم الواقع لتجد صداها عند الجمهور فكثرت الأشكال الشعبية المسرحية وموتيفات خيال الظل والسامر.

ورغـــم هـــذا الجو الإرهابي الرقابي المسيطر علي المفكرين، إلا أن فترة الســـتينيات تعتبر في تاريخ مصر من الناحية الفكرية أغني الفترات فكراً وثراء فنـــيا، فالدولـــة لـــم تمـــنع الإبداع في الستينيات ولكن في إطار الفكر الموجه، وســـمحت لمجموعة من الكتاب بتقديم أعمال كثيرة واحتلوا مكانا مرموقا، كما أصابوا المجتمع المصري بحضارة ثقافية ظاهرة وبارزة حتى الآن .

ففـــي الســـتينيات تألـــق المسرح السياسي علي يد توفيق الحكيم بمسرحية الســـلطان الحائـــر ١٩٥٩ مستلهما موقفا من التاريخ، كما ظهر ميخائيل روما بمســـرحية " الـــدخان " ١٩٦٢ بإسقاط رمزي علي الشخصيات وكلاهما تناقش أوضاعا سياسية واجتماعية في مجتمع الستينيات .

فالمسرح ليس إلا حركة مد وجزر مرتبطة بالظروف والمتغيرات التي تطرأ علـــي المجتمع، وتؤكد نهاد صليحة في هذا المعني " إذا اتفقنا علي أن الأشكال المســـرحية هـــي في حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تنفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية، أي أنها ليست مطلقات فنية توجد في فراغ، نجد لزاما علينا حين نواجه بظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحي بعينه للمبدعين في فترة ما

أن تحـــاول تلمـــس دلالاتها التي قد تتفق أو تختلف عليها، خاصة إذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة أي إذا لم يكن نتاجا طبيعيا للمجتمع" [١]

وغالبا ما يلعب الرمز دورا فنيا ناضجا في المسرحيات التي تتخذ المجتمع مادة لها، لأنه يجنبها التسطيح والمباشرة ولقد وجد كتاب المسرح في الرمز بعد هزيمة ١٩٦٧ دربا لهم ولأعمالهم ليعروا الحقيقة المرة عن أسباب الهزيمة فقد غلفـــوا أعمـــالهم في أثواب رمزية لتحقيق مآربهم الفكرية دون إظهار لآرائهم الخفـــية، فكـــان الرمز هو السبيل للتعبير عن سوءات العصر الذي يعيشون فيه ومناقشة قضاياه السياسية في مسرحيات واقعية رمزية.[٢]

وقـــد لجـــأ ميخائـــيل رومـــان إلي الرمز في المسرح للوصول إلي أهدافه السياسية، تلك الأهداف التي عرضته للاعتقال والسجن الانفرادي بعد أن صبت الـــرقابة غضبها عليه، ففي السجن أخذ يتأمل ويفكر فيما حوله، ثم خرج للدنيا يحمل في تكوين فكره عنصرا جديدا جعله يتأمل الدنيا وهو مأزوم، راح يبحث عـــن شكل آخر غير السياسة يعبر به عما يدور حوله فوجد في المسرح ضالته التي افتقدها في ممارسته السياسية، وهي حرية الفكر والنضال من أجل خلاص الإنســـان من الضغوط الهائلة الواقعة عليه، ومن الأزمة التي تكاد تطحنه نتيجة كـــل وسائل القهر والقمع الواقعة عليه، ولكي يبث هذه الحرية الفكرية كان لابد من اللجوء إلي الرمز في تقديم الأعمال التي تهدف إلي تعرية الوضع السياسي والاجتماعي ومعاناته الخاصة من هذه الأوضاع، بل ومعاناة الشعب عامة .

ويقـــول ميخائـــيل رومان : " إن الإنسان لا يستحق هذا الإحساس بالمعاناة فعظمة الإنسان وقداسة إنسانيته واحترام لا حدود له لحياة الإنسان كفرد أيا كان شـــأنه، الأفراد لا يتكررون وهم آلاف الملايين، وكل منهم له صورته الخاصة لـــه، وأحلامـــه وإمكاناتـــه وتصوراته الخاصة للوجود الإنساني، ومن هنا كان إحساس بحتمية الدفاع عن حياة الإنسان كفرد عميقا بلا حدود" [٣]

وفـــي حـــوار مع ميخائيل رومان عن علاقة المسرح بالمجتمع، أجاب بأنه يفضـــل أن يتحدث عن الصدق الذاتي والموضوعي كوحدة لقياس درجة جودة

---

[١] نهاد صليحة . التيارات المسرحية ،. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ . ص ١٦٤

[٢] المسرح والسلطة : مرجع سابق ص ١٥١

[٣] فاروق عبد الوهاب : مجلة المسرح " حوار مع كتاب المسرح " الهيئة العامة للكتاب العدد ٣٢ أغسطس ١٩١٦ ص ٨٦

الفـن، ولـتكن وحـدة القياس هي قياسنا الأخلاق، من مدخل الأخلاق وحده نسـتطيع أن نتعـرف إلـي ما نريد من المسرح الآن، وما نرفضه رفضا باتا، والمسـرح الصحي هو المسرح الذي يعرض علينا أنماطا من البشر الأصحاء الأذكـياء المفكرين الذين تتوافر عندهم شجاعة المواجهة وتحمل المسئولية، فأنا أطلب مسرحا شجاعا أصيلا معاصرا عميقا محليا وإنسانيا في ذات الوقت.[1]

ومـن ثم جاء مسرح ميخائيل رومان مسرحا شجاعا عاصفا جادا ومستفزا للأوضاع الحياتية التي كانت تحيط به، وهي صفات تبعث من سماته الشخصية تلك الشخصية التي عانت الكثير من الاعتقال والسجن الانفرادي .

ومـن يـتابع أعمال ميخائيل رومان لابد أن يصل إليه الإحساس المحموم بالغضـب الـذي يشـع في جوانب مسرحياته، وهو غضب لا يقف عند حدود الموضوع المسرحي بل يتركز أساسا في حواره، وهو حوار لا يعترف في كثير مـن الأحيان بمقتضيات الذوق العام، تتردد داخله ألفاظا (شتائم) كثيرة يحتمها صـدق مـن المؤلف مع نفسه ومع شخصياته ومعظمها شخصيات تبصق علي العالم، وعلي العصر، ولعل هذا يفسر أيضا كلمات الشخصيات تخرج محمومة مـتلاحقة كمثل الأعاصير لأنها تأخذ دائما موقفا غاضبا من الوجود يقرب في أحـيان كثيرة من الهستيريا، هستيريا العجز أمام القوي الضاغطة لا ترحم ولا تسمح بالمناقشة الهادئة، فلا يبقي إلا الصراخ العاجز المستسلم .

وفـي كل أعمال ميخائيل رومان نستطيع أن نلمح موقفا موحدا يتفاوت في الدرجـة بطبيعة الحال، ولكي يبقي جوهرة ومنطلقه واحدا، هذا الموقف هو ما يمكن أن يوجد بين منطقتي الاحتجاج الغاضب والرفض الاحتجاجي علي القوى الضـاغطة، كمـا يرفض القهر من جانب القاهر، فإنه يرفض الانقهار إذا صح التعبير من جانب المقهور .

ويجنح ميخائيل رومان في مسرحياته إلي المونولوج الدرامي لحظة انفجار الشخصـية عندما يضغط عليها الآخرون، أنه جزء من حديث الشخصية أي أنه مرتبط بإحداثيات الزمان والمكان ويعين هنا والان وليس تجميدا لهما.[2]

---

[1] المرجع السابق : ٨٤

[2] الفعل المسرحي : مرجع سابق ص ١٥٦

ويؤكد ميخائيل رومان علي أهمية المونولوج الدرامي في مسرحياته قائلا " المونولوج الطويل يأتي عندي بعد توتر طويل وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل عقيما، أنه لحظة الانفجار ، لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجـه العـالم ، لحظة كشف النفس للآخرين، ولذلك غالبا ما يأتي مصبوبا فيما يشـبه الشـعر لأنـه يحمل في طياته عمق المأساة، ويتضح من هذا أن عزلة الأبطـال النفسية، وعجزهم عن توضيح مطالبهم، وعجز العالم عن إدراك هذه المطالـب وتقديـرها واحتـرامها هو الأساس الذي ينبع منه المونولوج ويبرر حتميته الدرامية[١]

ومـن حديث ميخائيل رومان بأن المونولوج هو لحظة الانفجار للشخصية يضـعنا أمـام لحظة اكتشاف الحقيقة التي يقذف بها في وجه العالم، ورغم هذا الاعتراف إلا أن ميخائيل رومان يقر في نفس الحوار " أنه لا يكتب مسرحيات سياسية وإنما مسرحيات مصيرية" [٢]

ثالثا : مسرحيات ميخائيل رومان وتحليل مونولوج الغضب :

أخـتار ميخائيل رومان لمسرحياته شخصية " حمدي " البطل المأزوم الذي يتـردد اسـمه في معظم أعماله " تغلب علي حمدي سمات المثقف البرجوازي، يعبـر عن هموم الإنسان المصري عموما، ويؤكد انتماءه لهذه الهموم في اكثر مـن عمـل، وكثيرا ما يؤكد بطريق ما صلته بخالقه ومعاناته الشديدة بحثا عن الهـدف، واختيار ميخائيل رومان لهذا البطل المأزوم المثقف المهزوم ليعلو من خلالـه بصـيحات الغضـب والتمرد علي الأوضاع السياسية والاجتماعية في الستينيات [٣] وصيحة حمدي ما هي إلا صيحة ميخائيل رومان، أنهما شخصية واحدة، وقد جاء هذا علي لسان المندوب في مسرحية " الوافد " لميخائيل رومان.

المـندوب : ميخائيل رومان صاحبك ... وأنتم ليل نهار مع بعض (المزاد ص ١٦٦) كمـا يقـول ميخائيل رومان في حواره، حمدي عرفته جيدا كما

---

[١] حوار مع كتاب المسرح : مرجع سابق ص ٨٧

[٢] المرجع السابق ص ٨٨

[٣] الفعل المسرحي مرجع سابق ص ٢٤٧

أعــرفك أنــت، عرفت أعماقه وأحلامه وما يثير أعصابه وما يغضبه وعالمه المثالي الذي يحلم به" [1]

إن حمــدي هــو صــوت ميخائــيل رومان هو البطل المحوري في جميع مســرحياته الــذي يواجه ألوان القهر مهما تغيرت صوره وأشكاله، إلا أن هذا القهــر ولــيد الــنظم الضــاغطة والخانقة لكل كلمة حق خوفا علي مصالحهم ومطــامعهم، فإنه يقهر الإنسان ويقهر القيم الإنسانية، هذا القهر الذي يسعي من أجل وجود يقهر ملكات الإنسان وأفكاره حتى أحلامه، وحمدي يواجه هذا القهر يواجه هذه الضغوط حتى ولو وقع مهزوما إلا أنه يطلق صيحة الغضب ليتلقاها الآخر (المتلقي) متخذا موقفا للخلاص من المفاسد السياسية والاجتماعية .

وفــي هذا البحث سنحاول أن نكشف في بعض مسرحيات ميخائيل رومان عــن أشــكال القهــر والأساليب المتعددة التي مارست قهرها علي حمدي بطل ميخائــيل رومــان ولحظة الانفجار التي أطلق فيها حمدي مونولوجه الغاضب وتحليله تحليلا سوسيولوجيا

مسرحية الدخان ١٩٦٢ :

يقــدم ميخائــيل رومــان " حمدي " بطل المحوري ابن الطبقة البرجوازية المــثقف يعمــل موظفا علي الآلة الكاتبة. فاقدا لأي هدف يتجه نحوه، أو غاية تتوتــر من أجلها حياته، لقد كان واقعا تحت قهر السلطة الأبوية التي كانت أول خيط في تحطيم آماله وطموحاته، ثم القهر الوظيفي والآلة الكاتبة الذي كان أشبه بالعــبد لها. تلك الآلة التي يريد حمدي أن يحطمها هي والآخرون الذين يريدون لــه أن يلغي عقله، وان يظل يكتب عليها طوال الوقت ومن ثم يندفع حمدي إلي إدمان المخدرات الذي يفتح له باب عالم ضبابي سحري، ويعبر حمدي عن ذلك فــي مونولوج انهزامي يواجه فيه أزمته الذاتية مؤكدا ضياعه معنويا وقد يسبب أيضا لفشله المادي.

[1] حوار مع كتاب المسرح المرجع السابق ص ٨٧

حمدي : ... أنا والمخدرات قاعدين لبعض النهاردة وبكرة والسنة الجاية لغا ما أموت ... كل اللي باطلبه من المخدرات بتدهوني ..... بتدين الحلم والحلم عندي اعظم من الحقيقة ألف مرة (الدخان ص ٤٤)

هذا الإحساس للبطل هو إحساس ملئ بالانهزامية داخله، إحساس بأنه مهدور الكرامة، إنسان لا قيمة له .... وبالتالي فقد ثقته بنفسه مما أدي إلي تصميمه علي المضي في طريق التوهان، لأن الحياة لا معني لها لديه متحملا المسئولية وحده، مرتكبا كل الشرور من أجل الحصول علي المخدر، والنتيجة التشرد والضياع .

ولكن هذه الأزمة النفسية التي يعيشها البطل تأتي لها لحظة التحول للتحرر من سلطة المخدر حين يسمع من تاجر المخدرات قصة السجين السياسي المريض الذي رفض أن يركع للسلطة رغم المعاناة والتعذيب وإذلال الضباط له ....

رمضان : ... ندهوا علي الواد السياسي ... والواد الرزل ... قالهم : قرفصوا يا أولاد .... راحوا مقرفصين كلهم إلا سي مصطفي ... قاله : قرفص يا ولد قاله : لأ ... سي مصطفي ماركعش ... كان ولد (الدخان ص ٦٦)

أنه مشهد لما يحدث للسياسيين المثقفين من مهانه إنسانية داخل المعتقلات تجربة واقعية عاشها ميخائيل رومان قبل كتابه الدخان، وقد يكون ميخائيل رومان هو السياسي الذي قال للإذلال " لأ " في المعتقل، وبالتالي نقلها لنا ليجعل من هذه القصة سببا قويا لمواجهة حمدي لأزمته والتمرد علي سلطة المخدر، إن قصة السجين السياسي وجد فيها حمدي القدوة التي يبحث عنها لحياته، هذه القدوة التي بعثت داخله يقظة من التوهان الذي حمله الغضب ضد كل الأوضاع السلطوية التي أدت به إلي الهروب إلي المخدر. فقصة السجين السياسي بعثت في نفس حمدي القدرة علي المواجهة.

لقد حاول ميخائيل رومان في مسرحيته " الدخان " أن يكشف مدى ظلم القهر السلطوي علي الإنسان ومدى فساد الأوضاع السياسية في المجتمع في ذلك الحين ١٩٦٢، ولكنه في إحدى حوارته يشير " بأن مشكلة حمدي هي سيطرة الآلة الكاتبة التي ترسم له حياته، وهي إشارة غير مباشرة للحقيقة التي سعى

إليها ميخائيل رومان، إن حمدي كان يبحث عن شكل من أشكال الحرية، وفي محاولاتـــه هذه فإنه يصطدم بالمجتمع المحيط به، وبما يفرضه عليه من قيود، فيأتي صدام مدمر بينه وبين هذا المجتمع الذي أتخذ صورا متعددة (الأب – الأم – المخـــدر – رمضان ....) وقد تولد عن هذا الصدام صيحة غضب لحمدي مواجها بها تلك الصور، وتأتي هذه الصيحة في هذا المونولوج الذي يعتبر لحظة انفجار حمدي ضد القوى المتسلطة عليه .

حمدي : " صائحا " أنتهي عهد الأفيون والمخدر ... انتهـــي ! أبـــوي ... رمضـــان ... حنـــتورة ... أمـــي ... يـــا طغاة ... يا آلهـــة! بعد جمعة ... بعد شهر هارجع لكـــم زي الـــوحش .. وبرضه هاقول لا للعالم الحقير (الدخان ص ١٣٥)

لقـــد أطلق حمدي لفظة الطغاة علي كل من وقع تحت وطأة قهره ... الأب الذي يقرأ ويكره المعرفة ويحرم حمدي من القراءة، كما حرم حمدي من رغبته فـــي دراســـة الفلسفة وحوله إلي دبلوم التجارة ليصبح عبدا للآلة الكاتبة. أوامر سلطوية ولدت غضب كبته حمدي في نفسه مما دفعه للإدمان حتى جاءت لحظة التحـــرر والانفجار، وقد ساهمت أخته فريدة في وصول حمدي إلي التحرر من هؤلاء الطغاة. بأنها وضعت صورة حمدي بدلا من صورة الأب) هذا الفعل من فـــريدة يؤكد لنا السبب الأول لأزمة حمدي، فالأب القاهر القامع داخله هو شكل مـــن أشـــكال الســـلطة التـــي تسلب حرية الفرد، بل وترسم وتخطط له حياته. والمونولـــوج السابق ما هو إلا صيحة التمرد التي يعلن حمدي فيها التحرر من كل عناصر الاستعباد له، بل وللمجتمع بأكمله .

ويؤكد نفس الرأي حازم شحاته " الأب القاهر المسيطر السالب للحرية، ربما كان الأب هو أوضح رموز تلك الفكرة علي المستوي النفسي والاجتماعي وربما علـــي المســـتوي السياسي أيضا تلك المستويات لا يصرح بها النص، وصورة الأب حين تختفي من البرواز هو فعل درامي لابد أن ندركه بأن هذا الفعل يحمل معني غير المعني المباشر"[1]

---

[1] الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان : مرجع سابق ص ٩٩

إن حمدي بتمرده علي المخدر وعلي الطغاة تلمس طريق الخلاص الحقيقي من تلك القوي المهيمنة علي حياته، تلك القوي التي كانت بمثابة السجن لحمدي فـــي حـــياته ولتحرره من السجن كان لابد أن يقول " لأ " لهم كما قالها السجين السياســـي، إن صـــيحة الغضب والتمرد بإطلاق كلمة " لأ " للمخدر والطغاة " اســـتطاع إن يســـترد حمـــدي إنسانيته المهدرة وجزءا من ثقته في نفسه، وفي مواجهة مع نفسه للوصول إلي الخلاص .

إن رحلة التطهير التي قام بها حمدي في جبل المقطم وهو نفس المكان الذي وقع فيه أسير للمخدر، تقترب من رأي جوليان هلتون "هذا التطهير الذي يتجسد في صورة المشكلة الأخلاقية التي يواجه فيها رجلاً صالحاً قدراً يدفعه إلي الشر، فتقضى المواجهة إلي صراع أخلاقي ونفسي، وكان ارسطو يعتقد أن هذا النوع مـــن الصـــراع هـــو الذي يفضي إلي التطهير في التراجيديا، ونظرية التطهير الأرسطية تقترب اقترابا كبيرا من النظرة المسيحية إلي المعاناة الإنسانية كنوع من التكفير والتطهير." [١]

إن خـــروج حمـــدي مـــن أزمـــته الخاصة وتتجمع داخله كل عوامل القوة والغضـــب التـــي يـــواجه بها هذا العالم القاهر القابع داخله، وبكل ما لديه من إصرار والمضي قدوما للخلاص معلنا موقفه في مونولوج حاد بعد توتر طويل للـــبطل ... فيطلق عاصفة غضبه ليعلن الحقيقة التي يقذف بها في وجه العالم. لحظة كشف النفس للآخرين معلنا موقفه لينهي به مسرحيته :

حمدي : (بهـــدوء يـــنذر بعاصـــفة) لازم أرجع للعالم وأعـــيش فيه لازم انتصر ... اللي عنده سل مـــاركعش ... القضـــية ماهياش قضية اللي عـــنده سل .... ولا قضية حمدي الافيونجي ... القضـــية قضـــية الإنســـان وكل استعباد (يتجه نحو الجمهور وهو يكاد يبكي) أنا والله ما ضعفت ... ولا ساومت ... أنا كنت بادور علـــي هـــدف ... وأنـــا ها لاقي الهدف لازم ألاقي هدف (الدخان ص ١٣٦)

[١] جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي . ترجمة : نهاد صليحة ، الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٢٣٩

لحظــة الانتصــار لحظــة الخلاص بالبحث عن هدف ... يطلقها حمدي بحماس للجمهور كي يتباها الإنسان ويعيش من أجل هدف الخلاص والانتصار .

لقــد تــناول ميخائــيل رومان في مسرحية " الدخان " قيمة القهر للإنسان بمســتوياته المخــتلفة في مستوي الحياة اليومية والاجتماعية، ثم مستوي القهر الخارجــي والــثالث هو قهر المواجهة للنفس، وهو أصعب المستويات، محاولا ميخائــيل إبــراز ردود فعــل من يتعرض لهذا القهر مما يتيح له فرصة كبيرة لاستكشــاف إمكانيات الإنسان الخلاقة وتعرية كثير من الرواسب التي تطمس جوهــر الإنسان أكوام متنوعة المظهر والمخبر من القهر والانصياع لهذا القهر ومجاراتــه أو الوقــوف أمامه ومواجهته والانتصار أو الانكسار الذي يمكن أن يعقب بذلك[1].

مسرحية الوافد (١٩٦٤)

يصرح ميخائيل رومان عن هذه المسرحية بأنها تتناول العلاقة بين توظيف الآلة وسلطنها علي الأفراد الذين أصبحوا طوعا إلي تروس وازراء هذه الآلة – ولــذلك اخــتار لهــا شخصيات تجريدية تماما شخصيات بلا أسماء " الوافد " ، الخــادم ، المســئول ، الخبيــر ...) أنماط من الواقع السياسي والاجتماعي في الســتينيات أيضــا المكان الذي تدور فيه الأحداث، لا تعرف أين أنت ؟ لوكاندة ميخائيل رومان أين هي هذه اللوكاندة ؟ لا نعرف !!

يقــول نسيم مجلي "علينا أن نتساءل من خلال أحداث المسرحية، هل الوافد الــبطل الــذي نكتشــف مــع تقدم الأحداث أنه " حمدي " نموذج مناضل للفرد الرافض للتقدم العلمي ؟

أم تراه حاول أن يكشف عن القيمة الإنسانية الغائبة في هذا البناء الصناعي الآلي المتقدم ؟

أم الإحساس بالإغتراب والبحث عن الانتماء ؟

هــناك مــن يــري أن الخوف من سيطرة الآلة قد يكون مقبولا من كاتب أوروبــي أو أمريكــي حيث وصلته الآلة مرحلة شديدة التعقيد أما عند ميخائيل

---

[1] أمير إسكندر ، مقال "المثقفون والصراع ضد القهر" مجلة المسرح . الهيئة العامة للكتاب العدد ٣١ يوليه ١٩٦٦ ص ١٩٩

رومـــان المصري فإن ذلك يثير الشك في حقيقة هذا الموقف أو هذه الفرضية التـــي صرح بها مثلما سخر المسرح التعبيري من مظاهر الحياة الآلية الحديثة التي أحالت البشر إلي مجرد كائنات[1]

إن إمعـــان النظر في النص يعطي الآلية معني آخر وبالذات معني واقعيا، فســيطرة الآلة علي هذا النحو ما هي إلا إشارة إلي النظام السياسي القائم علي غموض الأهداف وسرية الحركة، والتي تحرك الأفراد تحت نظم وقوانين تحرك آلي إرهابي، من ثم يمكن القول بأن هذه المسرحية هي صرخة فردية حادة في وجــه النظام الشمولي الذي ساد مجتمع الستينيات وأدي إلي إهدار حرية الفرد وكــيانه بدعوى زائفة هي توفير الطعام للجميع. كما جاء أيضا في تعليق نسيم مجلــي " إنهـــاء التنظــيمات التي ظهرت في أوائل الستينيات والتي طلب عبد الناصـــر من بعض الشخصيات تكوين أول تنظيم يتصل كل واحد من أعضائه بمجمــوعة يثق فيها، وأن يشكل خلايا لا تتجاوز عدد أفرادها عن عشرة أفراد. والشــمولية هـــنا لهـــا سمات وخصائص فريدة قد تختلف عن الشيوعية ولكنها تقتـــرب من الفاشية، لأنها تعتمد علي الإرهاب البوليس لسحق مقاومة الأفراد، وحيث تتقدم فرصة الإقناع العقلي أو النقاش الفكري بصورة مطلقة ولا تبقي إلا أدوات القهر تتحرك في الوقت المناسب وبدون سبب مفهوم"[2]

والوافد في مسرحية ميخائيل رومان اسمه " حمدي " مثقف مناضل سار في مظاهـــرات الإنجليز هاتفا للحرية والاستقلال ذاق عذابات السجن من جراء ذلك أنه مواطن مصري ... وهذا يتكشف لنا حين يدخل عالم اللوكاندة الغريب عالم لـــوكاندة ميخائـــيل رومان حين أراد أن يأكل في تلك اللوكاندة المجهولة المكان والـــزمان، ويحـــيط بها الغموض، كان يظن انه بمقدوره أن يتناول طعامه " أن يفعل " ولكنه يخفق في فعله عندما يقع تحت شروط خارجية تتحداه وتقهره فيأتي الصراع صراع القيمة الإنسانية ضد التحديات الخارجية .

فالـــوافد يظهـــر وســـط فراغ يجلس أمام مائدة وحده إنسان أعزل إلا من إنســـانيته يـــريد أن يأكل ... ولكن عالم التحديات عالم الشخصيات التي تمتلك المكـــان "اللـــوكاندة" يتبادلون اقتحامهم علي الوافد قلقون في وجوده بينهم، تبدأ

---

[1] نسيم مجلي : المسرح وقضايا الحرية الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٤ ص ٩٠

[2] المرجع السابق ص ٩٢

بالخادم الذي يأمره بالتحرك من هذه المائدة إلى أخري، ثم المندوب الذي يدعي معـرفته معـرفة جيدة رغم عدم معرفة الوافد له، وتتضح من أسلوب الحوار بيـنهما كأسـلوب أجهـزة المخابـرات في الإلمام بكل الأمور حول الشخصية المعينة، وحين يعرض المندوب علي الوافد العمل في اللوكاندة يرفض الوافد ... فيـتحول أسـلوب الترغيب إلى التهديد ويكتشف الوافد أنه تحت قهر لم يكتشفه بعـد، أنـه يتكـرر فـي العبارة التي توجه إليه من الجميع (سيادتك معانا في اللـوكاندة) أنه واقع تحت تحقيق دقيق من أسئلة الخادم ثم المندوب ثم المسئول والخبيـر الكـل يحقق معه عن شرعية وجوده في اللوكاندة دون أن يقدمون له الطعام، والوافد يصر علي حقه أن يأكل، حتى يأتي تأكيد الخبير له أنه لا فائدة من إصراره الان الإصرار معناه الموت) أو كما يقول فاروق عبد الوهاب " لقد أخذت المسرحية شكل سلسلة من التحقيقات مع الوافد تفترض أنه مذنب " لأنه لا يعمل في اللوكاندة " وهنا يصدر عليه حكما سلفا عليه، فساكنو اللوكاندة يعانون من جنون الفكرة الثابتة وهي فكرة لا تقبل المناقشة ولا تكترث كثيرا بالجدل أو بالوجود الإنساني[1]

لقـد اكتشـف الـوافد أن هناك مشاكل أهم بكثير من المأكل والمشرب هي مشكلة الحرية والإرادة الإنسانية، أنها لحظة اكتشاف بمثابة صدمة عنيفة تجعله يـرفض الطعام، ويثير المسئول الشك في نفس الوافد فيتساءل مع نفسه متشككا في توجه .

الوافد : **طـيب ما يمكن أنا كمان ثوري ... وتقدمي إذا مـا قورنت الظروف المحيطة بي ... ؟!**
(الوافد ص ٢٠٠)

المسئول : **.... بـص حواليـك وأنـت تعرف، ما من شـيء ينتمي إليك وما من شيء تنتمي إليه**
(الوافد ص ٢٠٠)

هـذا التشـكيك الذي وقع تحت وطأته الوافد من المسئول زميله السابق في النضـال ضد الإنجليز ثم تخلي في اللوكاندة عن نضاله وأصبح من تابعي نظام الأزرار .... يجعـل الوافد ينفجر في وجه غاضبا صائحا في مونولوج يؤكد به فرديته وإحساسه بأنه مركز الكون صائحا في وجه المسئول .

---

[1] فاروق عبد الوهاب : حوار مع كتاب المسرح : مرجع سابق ص ٨١

الوافد : (صائحا) أنا موجود قبلك ... ! أنت نفسك
واللي بيشغلوك، الفضل في وجودكم لي أنا وحدي
أنا موجود قبل ما يتولدوا. قبل كل الأجهزة
والمكن ... أنا جذوري في الأرض عميقة ...
وتاريخي طويل (الوافد ص ٢٠٠)

وكـــذلك المونولوج الثاني الذي يتصدى به المواجهة مع الخبير الذي حاول أن ينصـــحه نصيحة استفزازية بأهمية دور المكن والتبعية لها من أجل الوجود في ذلك العصر .

الخبير : ..... لابد من إعطاء المكنة كل المعلومات
والوظيفة والعمل التي تؤديه ......

مـــن العبارات السابقة للخبير أطلق الوافد صيحة الانفجار في غضب

الوافد : (وقد اوشك علي الجنون من الغيظ) وبدون هذه المعلومات يصبح وجـــودي مشكوك فيه ... أصبح غير موجود علي الإطلاق ... ما تولدتش ... ومش اسمي حمدي ... طظ فيك ... أنا أعرف نفسي كويس وكلب كل اللي يساكن أنت معانا في اللوكاندة .

لا ... لا مـــش بالطريقة ده ... إما أن أكون أو لا أكون أنا كائن هـــنا موجـــود في اللوكاندة ، ولا توحد قوة في العالم تستطيع أن تلغي وجودي. لا يمكن أبدا ولا الجحيم نفسه (الوافد ص ٢٢٠)

وهـــناك مقاطـــع من مونولوجات الغضب للوافد يؤكد فيها ميخائيل رومان عجـــز حمدي من إقامة حوار إنساني مع تلك الشخصيات رغم صيحاته الفردية الحادة في وجههم أنهم يهددون حريته وحرية الفرد وكيانه بدعوى زائفة – توفير الطعـــام للجميع – لقد حول هذا النظام أصدقاء الوافد أيام النضال للإنجليز إلي عبـــيد لأنظمـــة تتحكم فيهم لقد أصبحوا تروسا في جهاز لا يعرف الرحمة ولا يهـــتمون إلا بتنفـــيذ الأوامر. إنهم أصبحوا أدوات قهر معادية للإنسان عموما وللفرد خاصة فجميعهم تكاتفوا علي محاكمة الوافد ولم يساعده أحد علي الفرار من هذا السجن الشاسع الذي أدي به إلي أزمة نفسية ... وينفجر الوافد بمونولوج

التمرد الغاضب بعد توتر وقلق من هؤلاء التروس الذين يضيقون عليه الدائرة حوله فيزداد صراخا .

الوافد : أنا باحتقركم ... كلكم عبيد نكرات مخلوقات بلا مواهب ولا أطمـــاع ولا أحلام ... (وهو في حالة رعب) أنا حر ... أنا حـــر ... أنـــا اتحـــررت من كل قيد ... كل اللي بتعملوه ما يهمنـــيش أنتم وكل الآلات والأزرار والأجهزة كلكم علامات علي تدهور العصر (الوافد ص ٢٢١)

....

أنا سامع واحد بيقول نفسك في آيه ؟ (الوافد ص ٢٢٢)

لا أنا مش عاوز أموت ... مش عاوز أموت

إن صـــرخة " مـــش عاوز أموت " في ختام النص من أجل أبسط مطالب الحياة الإنسانية لا شك أنه يدفعنا إلي التفكير في شرعية ذلك النظام الجائر علي حـــرية الفـــرد والمجتمع. لقد جاء انهيار الوافد أمام هذا الواقع الأليم، أمام هذه النظم التي تردد كلمات واحدة وأدوار واحدة .

ومن رأي للناقدة نهاد صليحة " أن كل مسرحية تتضمن بصورة مباشرة أو غير مباشرة أيديولوجية ونظاما يشكلان الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية للصراع القائم في الدراما، ويحددان مساره ونهايته حتى وأن كان هذا الصراع صراعا نفسيا بالدرجة الأولي[1] .

و" الـــوافد " تجســـد الستينيات بواقعها التاريخي السياسي والاجتماعي التي عاشها ميخائيل رومان. وعلي ضوء ما يعانيه من قلق وتمزق وتمرد في حياته، جسد من الوافد شخصية تتفجر في وجه عالم الستينيات لتكشف للمتلقي مساوئ هـــذا الواقع ومفاسده في كبت حرية الفرد مما يجعل المتلقي يتعاطف مع الوافد لأنه يجسد كل ما فيه من إنسانية .

---

[1] نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ٩٧

مسرحية المزاد ١٩٦٥

فـــي هـــذه المســـرحية نتذكر مقولة " أرمان سالكرو " : أجل لقد اوتينا من الشـــجاعة القـــدر الكافـــي الذي يجعلنا نطالب بأن نكون أحراراً ولكن في وقتنا الحاضر هل نحن أحرار لكي نكون أحرارا.[١]

مـــن هذه المقولة يمكن القول أن ميخائيل رومان قد تأثر بمسرحية " إرمان ســـالكرو " "فوضي الحب" تلك المسرحية التي تمتلئ بالغضب العنيف المرير الذي صبه علي الشرخ الكبير في حائط الزواج. أو الهوة السحيقة بين الزوجين هذا الغضب هو علامة لعصرنا الحاضر[٢]

والمـــزاد مســـرحية تـــدور أحداثها في غرفة نوم لشاب متزوج من زوجة متســـلطة عليه هي رمز للنظم السائدة في الستينيات بأوامرها وتعليماتها، وكما كان يعيش إنسان الستينيات تحت ضغوط نظم وتعليمات قهرية تحيط به في كل مكـــان حتـــى داخل غرف النوم، لقد أصبح الإنسان وحيدا أعزب والحرية التي كان يتشدق بها بالأمس أصبحت اليوم لا أقول حرية الخطيئة بل حرية الإحساس باللا جدوى واللا معني .

والشـــاب فـــي المـــزاد زوج مقهور من زوجته من كثرة النظم والقوانين والأوامر التي تمارسها عليه ... بل وتحرمه من حريته بهذه الأوامر. إنها رمز للقوي الضاغطة المهيمنة بقوانينها وأوامرها علي الشاب ... الذي يرفض داخله كل هذه الضغوط من الزوجة، ولكنه مهزوم أمامها لم يفصح عن رفضه هذا.

ولكنـــنا نكتشـــف هـــذا الرفض عند رحيل الزوجة ... فيجد الشاب فرصته للتمـــرد علـــي الأوامـــر والتعليمات التي تحيط به كل إرجاء المكان ... فيطلق مونولوجا متمردا فيه علي أوامرها معلنا بصيحة عالية عن حلمه المنشود .

الشاب : ... مشيت فعلا ... ما فيش أوامر ولا تعليمات
مـــا فيش يفط متعلقة علي الحيطان ... أنا حر
حياتي ملكي ... مش مهم ثمن الحرية ... والله
لأشـــيع الـــدمار فـــي العالم كله (يقلب أغطية
الفـــراش صـــارخا) أنا أعلن الآن تأسيس أول

---

[١] جلال العشري : عندما يسدل الستار . الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٦ ص ١٩٥

[٢] المرجع السابق ص ١٩٥

وأعظم دولة في تاريخ الإنسان ... بداية جديدة
... الحـرية ... الحـرية (صوت باب يتحطم)
هجوم علي الدولة الجديدة . (المزاد ص ٣٢٤)

لقـد كان هذا الإعلان للشاب في غرفته الخاصة من الممنوعات التي يحاكم علـيها فالسـلطة تسمعه من الخارج وتقتحم غرفته اقتحام شيطاني وتشن عليه هجوما، أمر لا يأتي إلا من جهات استخباراتية تراقب وتتابع ثم تهاجم وتتهم ... أنه ما حدث بالفعل للشاب، ولكل من ينادي بحلم الحرية في مجتمع الستينيات .

لقـد اقـتحم العجوز (القهر الخارجي) غرفة نوم الشاب وحاصره بوسوسة الشكوك نحو الزوجة التي تخونه، ويخرج دليل خيانتها من أحد الإدراج .

العجوز : دليل قاطع علي رفضها للحاضر ... رفضك أنت كمان ...
أنـا أعرفها ... وأعرفك أنت .... أنا أعرف كل الناس
أنا أعرف مكنونات الصدور . (المزاد ص ٣٣٤)

ثم أتخذ الحوار شكل التحقيق الذي يجريه العجوز مع الشاب أو بين السلطة والمـواطن ... أنـه أبـرز التحقيقات التي تتخذ صفة السؤال والجواب وسياق المحاكمة الفعلية والإدانة والحكم بعدها .

الشاب : آيه اللي عملته
العجوز : آيه اللي قلته
الشاب : (في دهشة أشد) آيه اللى قلته
العجوز : أنـا أعلن تأسيس أول دولة في تاريخ العالم ... الحاكم والمحكوم
وكل السلطات الثلاثة في واحد ... قلت ولا ما قلتش
الشاب قلت
العجوز عصـر القسوة ... عصر القتلة ... عصر الكفرة ... عصر
أعداء الحضارة ... قلت ولا ماقلتش
الشاب قلت ... (المزاد ص ٣٦٥ : ٣٦٧ بتصريف)

وهكذا يسير التحقيق ويمتد الحوار التحقيقي في إيقاع يعلو فيه المشهد ليشير إلي اللحظات المصيرية في حياة الشاب .

أن هـذا التحقـيق أشبه بالمونولوج المتقطع، صرح فيه الشاب برؤيته لهذا العصـر الحاضر الذي يعيش فيه مقهورا علي المستوي الخاص من زوجته ثم

الوقـــوع تحـــت وطأة الاستجواب للوصول به إلي لحظة الإنهيار والاعتراف بتهمة خائن للدولة علي مستوي المعاناة للعامة .

ويعلـــق حـــازم شحاته علي هذا التحقيق " بأنه تم في هيئة مونولوج، إنها طبيعة العلاقة بين رجل السلطة والمواطن، رجل السلطة الذي يعرف كل شيء وهو يسعى إلي اتهام الشاب ... أنه عالم درامي تسيطر عليه دولة بوليسية تعتقد أن كل حديث تدخل في شئون الحكم وان المواطن متهم إلي أن تثبت إدانته[١] .

ويـــزداد ضـــغوط العجوز علي الشاب الذي يواصل مونولوجه في انفجاره للحظـــة التـــي يهـــدده العجـــوز فيها ... وبنفس أسلوب التقطيع الحواري يأتي مونولوج الشاب :

العجوز : ... كل كلمة قلتها هزت أركان النظام

الشاب : أنا أبصق علي النظام

العجوز : والحضارة

الشاب : أنا أبصق علي الحضارة

العجوز : والعصر كله

الشاب : وأنا أبصق علي العصر كله ... أنا أدين العصر كله أنا اتهمه

العجوز : رغم أنك بصقت فعلا علي العصر كله ... رغم هذا أنا مصر علي إلا ألوث يدي بدمك

الشاب : يا كلب ... أنا عرفتك من أول لحظة ... وكان يجب علي إلا أسمح لك بالدخول ... ولا أتبادل معك كلمة واحدة ... الحديث معك يلوثني (المزاد ص ٣٧٠)

إن اســـتفزاز رجـــل الســـلطة لهذا المواطن البريء أدي به إلي الانفجار الغاضـــب قاذفا بصيحة عالية حقيقة هذه السلطة وأفعالها المشينة ومحاكتها لأي مـــواطن يشـــعر بحـــريته حتى ولو في غرفته الخاصة ... ويستدعي العجوز الحـــراس الذين يضيقون علي الشاب الدائرة لوضع لافتة رقمية علي صدره ... ويضعه العجوز في موضع العبد الذي يباع في المزاد كالسلعة المعروضة للبيع فعل يحارب إحساس الشاب بالحرية التي يفتقدها ويحلم بها.

العجوز : (يقـــرأ ورقة مطوية) شاعر فنان وفي قلبه أحلام ... وألحان بلا بداية ولا نهايـــة مـــين يفـــتح المزاد ... شلال بركان بحر هايج ماله قرار والحـــرية زي العصـــفور كـــل احلامه .... الحب والحرية عنده اعظم الأحلام ... إلا أونا ! إلا دوري (المزاد ص ٣٧٧)

---

[١] الفعل المسرحي حازم شحاته : مرجع سابق ص ١٥٣

وينفجر الشاب بمونولوجه الختامي معلنا هزيمته ممن يحيطون به ويزح ضربهم بيديه

الشاب : ... مهما طال النضال والزمن كل الظلام والكآبة والخطر ... كل البوم والغربان ... كل المرابين اللي بيحولوا المعبد المقدس إلي دار للدعارة ... أبدا لن أباع كالعبيد

أنا أبحث في العالم كأعمي يمشي في الظلام والنور يضيء في قلبي عن تلك التي أضحي من أجلها بالعمر كله بالوجود لكن فين ... ؟ مين يدلني عليها ويأخذ عمري؟ مين ؟ مين ؟ لأنني أع لم أنها موجودة ... موجودة (المزاد ص ٣٨٢)

هـذه الانهـزامية التـي وصل إليها الشاب لتعرضه علي التوالي لضغوط سـلطوية الزوجة بنظامها ثم رجل السلطة الذي أحاطه بتهم ملفقة مما كان لهما ردود نفسـية تـولد عنها أزمة نفسية للشاب وتوتر طويل وحوار حاد يبدو من وجهـة نظر البطل عقيما لانهزامه ... ولكنه ينفجر بتعرية رجل السلطة الذي كـبت حـريته وهـذا ليس عدلا ويقذف بحقيقته في وجه العالم بتعبير ميخائيل رومان .

مسرحية الخطاب : ١٩٦٥

أيضـا تتـناول شخصـيات تجريدية، أربعة رجال الأول والثاني والثالث والـرابع أصدقاء لشخصية " هو " صاحب المنزل الذي يلعب معهم القمار فيه، يقامرون علي مستقبل الكون (العدم) وغير ذلك من المجردات بملاليم، الأصدقاء يشـتركون فـي تمثيلـية سخيفة كل ليلة ليقتلوا الملل، ويبعدوا شبح إنسان هذا العصر بالغربة المتناهية في هذا الكون الذي يتغير من حولهم بصورة مذهلة .

وتـتعدد مستويات الغربة في المسرحية، فهناك مستوي الغربة بين " **هو** " والأربعـة، ويـرجع هذا إلي أن " **هو** " اكثر حساسية وعمقا وبساطة متطلباته، بيـنما الأربعة الآخرين يصيبهم نحوه شعور بالاستفزاز حين طالبوا " **هو** " بأن يحكـي لهـم حكايـة ما. ويحكي " **هو**" حكاية الطبيب الذي انتقل للعمل في " المورسـتان " واختـفي وقد تكون قصـة هذا الطبيب (**فلاشباك**) لما حدث له

وأثـناء لحظات الحكي تصل المفاجأة الرهيبة شيك بمال الكون لـ "**هو**" أنه أمـر يحـدث انقلاب في الشخصية فيتحول هو الإنسان المطحون المقهور إلي وحـش كاسـر بالكلمـات التـي أطلقها أنه يملك المال ... **والمال "هو"** القوة

والسلطة ... ومن يملك المال يملك حريته ... وتتلاحق الأماني والأحلام عند " هو " في مونولوج يعبر فيه عن مدي القوة التي يمتلكها .... هذا الإحساس الذي دفعه إلي ترديد كلمات محظورة علي المواطنين :

هو : أنا كنت مكسور في الحياة نفسها ... والليلة الانتقام الليلة لازم أهد العالم وابنيه من جديد (الخطاب ص ٢٤٥)

وتتلاحق الأماني والأحلام في مونولوج طويل في أربع صفحات، إلا أن دخول الأم العجوز عليه وتلقي عليه عبارتها التي استفزت بها "هو" وتكرارها مرات ومرات فأدت به إلي توتر نفسي حاد رافضا تلك الحقيقة التي كشفتها العجوز بعبارتها .

العجوز : الاحلام لازم تكون شرعية (الخطاب ص ٢٤٩)

هو : مين اللي قال الأحلام لازم تكون شرعية ؟!

هذا الرد الذي استفز "هو" من عبارة العجوز أغضبه حتى كاد أن يقتلها في غضــبه فقد جاء بعد تطور نفسي من الثبات إلي القلق والخوف ثم الارتعاش ثم بصوت أقوي قليلا ثم بصوت مروع

هو : (يهب ووجهه بالغضب ويزحف عليها وكأنه يعتزم قتلها)

: وبتصريح ؟ من مين ؟ فين الإدارة ؟ وأملا الحلم استمارة ، آه ؟

: وأمضي عليها اثنين شهود (الخطاب ص ٢٥٠)

: أنا السماء منحتي الحرية (ص ٢٥١)

وأمام هذا التحول الشبه سلطوي بقوة المال الذي ظن أنه سيحقق له الحرية الا انــــه تحول إلي حالة توتر وقلق نحو الأصدقاء الأربعة الذين تحولوا بدورهم إلـــي جلادين لــ " هو "، ويهيمنوا علي منزل "هو" حسب شروط لا يعيها "هو" صـــاحب المنــــزل[1] ولكنه يكتشفها فيما بعد مع أول سؤال يوجه إليه واستفسار أثار الذعر في نفس "هو"

الأول : لكن مين اللي بعت لك الجواب ؟

من هذا الاستفسار تبدأ رحلة الشك والتوتر لشخصية "هو" من الشيك مجهول الهــوية ... ويجســد هذا الخوف في مونولوج متقطع بينه وبين الأربعة كما لو كانوا محققين معه :

هو : (بحدة) لأني لو ما عرفتش مش هاقدر أصرفه ...

[1] الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان : مرجع سابق ص ١١٤

مين اللي بعته وعشان آيه ؟ وايه قصده ؟ هو فين ؟ يمكـــن يراقبني ؟ يمكن بعث جواسيسه ورايا ؟ يمكن عامل مؤامرة ... يمكن بيسخر مني ... الأقرب يكون قصده شرير ... حتما لازم يكون عدو لي، وأنا مش عارفة

(الخطاب ص ٢٦٢ : ص ٢٦٣)

ولأن الشـــيك مجهول الهوية، يبدأ "هو" الشك في الأربعة مما يحيطونه من أســـئلة واستفســـارات ... ويهيمـــنوا علي المكان فتشتد أزمة "هو" رافضا دور الأربعـــة فـــي ســـؤالهم "مين اللي بعت الجواب" ويثور هو لإحساسه بأن هناك مؤامـــرة تحاك حوله ولكنه لا يعرف إلا هؤلاء الأربعة فيتوجه نحوهم غاضبا وثائرا .

هو : (يمســـك الســـكين الطـــويلة) أنا أعرف ناس آنذاك قاعـــدين في بيتي، ولحم كتافهم من جيبي بيسخروا مني ويعذبوني ... هافتشكم ندل .... ندل ....

(الخطاب ص ٢٧٨)

وتنقلب ثقة "هو" في الأربعة إلي شك رهيب حين يكتشف أنهم مسلحين ضده ... فيـــنقلب فـــي ثورة فردية نحوهم إلا أنهم يحيطون به وفي أيدهم أحزمتهم يضربونه داخل دائرة ضيقة. لقد تحولوا إلي جلادين يحفظون كلمات " هو" التي سوف تؤدي به إلي حبل المشنقة ... لقد نصبوا له فخ الخطاب ليتفوه بكل الكلام المحظور .

ويتـــبع ميخائيل رومان رحلة "هو" الجنونية إلي الوراء، رحلة مخيفة يدرك بعـــدها هـــو حـــدوده حين يدرك عظمة إمكانياته الهائلة حين يسلم يده لإغلال الأربعـــة بعـــد ثورته العارمة التي قتل فيها العجوز وهو يلقي مونولوجه الثائر بجنون رغم إحساسه بالانهزامية أمام الرجال الأربعة .

هو : اســـكتي ... (وهو يلهث) الأحلام لازم ما تكونش شرعية هـــي دي روح الإنسانية (وهو يضغط علي عنق العجوز) لأن الأحلام أن كانت شرعية ما تكونش أحلام خالص عفن قمامـــة ... أنا أملك كل القوة كل القوة اللي تخلي للأحلام شـــرعية (يكتشـــف ما تصنعه يده ... العجوز تسقط علي الأرض)

الأول : يضع في يديه الإغلال) عاوز تقول حاجة ؟ كلمة ... لأنه

لا يجوز أن يختفي إنسان دون أن يترك أثرا .

هو : (بصوت عجوز محطم) ارفعوا الكف ... عن وجه العالم!
(ويتحـرك خارجا بمهابة عظيمة وهالة الاستشهاد) (ص ٣٠٨)

إن إيماننا أن الأحلام لازم تكون شرعية، يمر من طريق طويل من ممارسة الأحلام اللاشرعية. فالإيمان لابد أن يمر بطريق الشك والانصياع، لابد أن يمر بطريق العصيان. التوازن بطريقة اللاتوازن، والتناغم بطريقة النشاز، أنه القهر علـي المسـتوي الميتافزيقي وعلاقة الإنسان المتغيرة أبدا بما وراء هذا العالم الظاهري من قوي .

إن جوهر الأزمة عند "هو" هو الانفصام الذي يعيشه الفرد اجتماعيا وسياسيا وميتافيـزيقيا ومظهـر الأزمـة هو الرفض، الذي ينبغي أن يصل تأثيره علي المتلقي .

مسرحية الزجاج ١٩٦٧ :

يـواجه ميخائيل رومان في مسرحية الزجاج القهر الواقعي لا الميتافزيقي، ومسـرحية الـزجاج تعتبـر بمثابة الصرخة القوية الغاضبة المستفزة في وجه شخصيات في المجتمع كانت سببا لهزيمة يونيو ١٩٦٧ .

وقـبل عرض هذه الصرخة نرصد ثورة حمدي الأولي في مواجهة الزيف داخـل بيـته وتسلط فريدة الزوجة بمتطلباتها وطموحها من أجل الطبقة الفاسدة التي تتطلع إليها ... وحين يثور علي نظم الزوجة رافضا تسلطها للطبقة الفاسدة ينطلق إلي الشارع الواسع " ميدان الأوبرا " ليقود الناس معه في شكوى غاضبة والكل وراءه يردد هتافات الشكوى[١]

تلك الشكوى التي يطالب فيها تحطيم الفتارين التي هي رمز لشخصيات في المجتمع كانت سبب هزيمة ١٩٦٧ تلك الفتارين التي يعتبر فريدة جزء منها :

حمدي : الفـتارين يـا رجال صفوف ... صفوف ...
زجاج غير قابل للكسر ... لو ضربته بطوبة
مـش كفايـة احنا عاوزين الدمار ... الدمار
للفتارين (الزجاج ص ٢٣١)

يعتبـر هذا المونولوج لميخائيل رومان من أشهر ما كتب من مونولوجات غاضبة أنه يعمل فيه علي تعبئة قوي الشعب ضد تلك ا لفتارين من أجل تطهير الجـبهة الداخلـية في الشوارع والبيوت من الخوف والفزع، تحطيمها من أجل

[١] انظر المسرح والسلطة : فصل توظيف الرمز في أعقاب النكسة

الانتصار وأول هذه الفتارين "فريدة" زوجته المتسلطة التي تقهره في البيت ... أنهما من عالمين منفصلين تماما، أنها بقوانينها وتطلعاتها تسلب منه حريته في البيت. أنها تحتقره وتحتقر كتبه. إن حمدي رمز للرجل المثقف المفكر، أما هي شخصية متسلطة تطلعية إلي الطبقة الفاسدة الجديدة ومن هنا يتولد بينهما حرب قاسية أدت إلي أزمة حمدي النفسية. إن اعتزازه بنفسه يتردد بأن كل حاجة في بيته من صنع مصر. فتسخر الزوجة منه لأنه تتملق ببيوت الطبقة الجديدة التي تمتلئ بالمستورد من أوروبا .

حمدي : أنا أصلي مش عازم أفقد جذوري في الأرض

فريدة : بلا أرض بلا زفت ... بطل بقي

حمدي : ترتبط جذوري بأرض الوادي العظيم في رواية ولا في قصيدة، لكن في الواقع عيب ... لبيك حلف الأطلنطي لبيك لك هنا أتباع كلاب ... (الزجاج ص ١٥٨)

ورغم أن حمدي رجل البيت إلا أنه مهدور الكرامة كلما يتصدى لفريدة كانت دائما المواجهة تسفر عن هزيمته وانسحابه إلي عالمه الخاص عالم القراءة والكتابة، ذلك العالم الذي تتهمه فريدة أنه جلب لهما الفقر ... فيقرر حمدي أن يكتب شكوى يفضح فيها أساليبها ووسائلها القهرية التي تمارسها ضده ... بل ويمارسها كل متسلط في مصر من تلك الفتارين التي تعيش معنا في هذا العصر الرهيب .

إذن بدأ حمدي ثورته ضد الزوجة لإحساسه بأزمته الداخلية في البيت ... فيوجهها بمونولوج يكشف فيه زيفها ويعري حقيقتها التي قهرته وأدت إلي هزيمته متخذا كلب المقاول معادلا له في تعاملها معه .

حمدي : اللي من نوعك عمرهم ما هيفهموا ... لكن أنا ... أنا عندي عمي ألوان ... الله أكرمني وأداني عمي ألوان مهما تلونتي ... ولا يهمني ... شايفك ... علي حقيقتك عارية من كل ألوانك ... زي ما ولدتك أمك .

حمدي

... أنا كلب المقاول ... أنا باعمل آيه باجري وراء آيه ، آيه اللي أنا عاوزه ، آيه المطلوب مني النهاردة عرفت اللي لازم أعمله ... (الزجاج ص ١٦٧)

بعدها انطلق بثورته الغاضبة إلي الشارع رغم الخوف الذي يحيط بالناس من قانون الطوارئ، إلا أن حمدي يقرر تعبئة الشعب بشكوى ضد كل الفتارين والتي سوف تحرره من أزمته النفسية، فيأتي انفجاره بعد توتر طويل يقرر قيادة

الجماهيــر لتعرية أساليب القهر والاستبداد. قيادتهم من قلب القاهرة متحديا كل القــيود التــي تحاصره ويتحول حمدي من سقطة البطل المهزوم إلي شخصية إيجابية باحثة عن الخلاص في هذا المونولوج :

حمدي : إلــي كافــة ... كافة عموم أهل الوادي ...في الحقــول والغيطان والمصانع ... الحاضر يعلن الغائــب ... انطلقــوا يــا رجــال ... وصــلوا المراسيل، لازم عموم الخلق تجهز فوري بكره يوم الانتصار (ص ٢٣٦)

انفجار فيه استنهاض للجماهير وراءه التي رددت هتافاته وكلماته ومن هذا المونولــوج يخــرج حمــدي من دائرته الضيقة المحدودة، من مشاكله وأزمته الخاصــة كمثقف فقد وضوح الرؤية، وأصيب بمرارة الهزيمة، إلي دائرة أوسع هــي الشــعب كله بجميع فئاته وطبقاته الكادحة .. ويتحرر من كل قيد ويملي الشــكوى علــي الجميع وهو يواصل منولوجه وصيحة الجماهير وراءه : "أدينا العنوان" .

إن دعــوة حمدي للجماهير دعوة تطهير من فتارين الاستبداد والقضاء علي كــل الانحــرافات. أنه الخلاص والحل المطلوب من الشعب، النضال في سبيل تحريــر البلاد من الهزيمة ... تلك الهزيمة التي ولدت داخل كل إنسان الرغبة فــي إعادة النظر في تفاصيل الحياة كلها الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى الحياة الشخصية .

إن مســرحية الزجاج كما معظم مسرحيات ميخائيل رومان تسير علي نمط المــواجهة الثلاثي ما بين الأزمة الخاصة في بيته مع زوجته التي تسعي حافلة بالفــتارين ثم ينتقل إلي الأزمة العامة بين محيط زوجته وبين قضايا الشعب، ثم المــواجهة مــع نفســه حين يتراجع عند عودته مع فريدة في النهاية، أن معظم أعمال ميخائيل رومان تبني علي " الفعل " الذي يسعى إلي تحقيقه – ولكن غالبا – ما تحطم الظروف تحقيق هذا الفعل المصيري .

كوم الضبع ١٩٦٨ / ١٩٦٩

كــوم الضــبع حي شعبي اختاره ميخائيل رومان بمواطنيه الكادحين داخل المــنازل وخارجها ... أنها طبقة أمية من حرفين أو بائعين ... بينما شخصية حمــدي شخصــية المثقف المتعالي علي أهل الحي ... أنها أزمة المثقف الذي يــتملكه الغرور فيعلو بذاته علي هموم العامة ... *وبالتالي تتولد إشكالية العلاقة* غيــر السوية بين حمدي وبين أهل الحي الذي يعيش فيه أنهم أقل منه ثقافة ...

ورغم ذلك أحب ابنة الحي جمالات الفتاة الشعبية الجريئة الواضحة غير مداعية ولكن عند اكتشافها تعالية علي أهل الحي ترفضه رغم أنها تحبه وتواجهه بمونولوج يتبني فيه ميخائيل رومان فلسفته للواقع. عن عالم حمدي المتعالي بالوحاته المدعية لاتجاهات الفن المعاصر في الرسم، تلك اللوحات التي تحيط بجمالات وتهاجمها كالغيلان بينما جمالات تقع وسطها كالقزم الصغير .

و نتتبع علاقة الحب التي بين جمالات وحمدي والتي نكتشف من خلالها أنه شخصية مثقف جبان متعالي، لم يحب أهل الحي الكادحين أنهم أهل مصر، ويتضح هذا في مواجهة حمدي لأهل الحي (الكورس) عندما حدد حمدي نوعية قراراته الفعلية معهم، ووضع نفسه في مواجهة مع عالم لم يحسب حسابه .

الكورس : يعني بتخطط

حمدي : أخطط ... يعني آيه ... أعمل خطة شوية شوية تقولوا لي أعمل برنامج السنوات الخمس ... (بازدراء شديد) أنا أرسم شوارع ... عربيات

الكورس : لما تعمل خط كده تبقي عارف لا مؤاخذة ... هيوديك علي فين ... ولا أنا غلطان .

حمدي : طبعا غلطان ... لازم تتعلموا التركيز علي موضوع واحد ... مش أي كلام في بقك تقوله (كوم الضبع ص ٢٣٧)

إن سخرية " حمدي " من أهل الحي لعدم فهمهم رسوماته أمر جعله يتعالي عليهم، إلا أن هذا التعالي تحول إلي سقطه حين واجهته جمالات بضرورة التكاتف مع أهل الحي من أجل الحرب، تتضح سقطته من موقف الحرب. و المكاشفة التي درات بينه وبين جمالات يولد داخلها تمرد علي حبه في مونولوجه المتقطع معه :

جمالات : حمدي أوعي تنسي الحب وحده مش كفاية أنا فكرت وفكرت ... لأزم تروح الحرب .

حمدي : لا لا لا إلا الحرب

جمالات : لازم تروح تحارب كل أعداء السلام

حمدي : والقنابل والمدافع والغارات

جمالات : ما فيش بديل ... الحب وحده مدش كفاية لازم كل واحد في أيده يمسك بندقية ... ونهجر المساكن ونطلع ندور علي الأعادي ومطرح ما تلاقيهم لازم نحارب (ص٢٣٠)

أنها فترة الاستنزاف وتحتاج كل مواطن مثقف أمي الكل لابد إن يخدم الوطن ليعيد الكرامة والمذلة بعد هوان الهزيمة ... ولا مكان للانتهازيين في هذه الفترة لتنجو مصر من أمثال حمدي .. خاصة وان الحي الشعبي ملئ

بشخصـيات شجاعة متفاعلة أمثال بكر وعلي وجمالات فجميعهم رددوا كلمة " لا " للانتهازيـين ... ومونولوج جمالات مع الكورس يحمل سمات الغضب من هـؤلاء الفـئة التي يجسدها حمدي (حمدي ينفعل عليها ... انه يعتزم الاعتداء علـيها – تندفع إليه بغضب جامح وتمسكه جمالات من سترته وتصيح) وتنشد مونولوجا متقطعا مع الكورس (أهل الحي) الذي يعتبر جزء من الحدث الدرامي وشاهد عيان علي تاريخ مصر .

جمالات : حمدي كأني شايفة
الكورس : دنشواي يوم ما علقوهم علي المشانق
جمالات : ارسمهم لي ... وأنا في الصف قبل الكل ... كأني شايفه
الكورس : الفلاحين يوم مذبحة المدافع في التل الكبير
جمالات : ارسمهم لي ... وأنا في الصف قبل الكل .. كأني شايفة
الكورس : بور سعيد يوما ضربتها الطيارات ... (ص ٢٦٧)

هـذا السرد للوقائع التاريخية للمناضل المصري رؤية التحمت فيها جمالات مـع الكورس في إنشاء مناحي كمرثية بينهما تكشف فيها عن رؤيتها لكل شيء في وضوح تام كما لو أنها شاهد هذا العيان وإدراك المتناقضات[١]

لقـد وضع ميخائيل رومان أهل الحي (الكورس) في بناء الفعل ... ويعتبر ارسـطو أن الكورس " كوادر من الممثلين أي يجب أن تكون جزءً عضوياً في الكل العام، ولها مشاركة حقيقية في الفعل[٢] .

فمهمـة الكـورس في كوم الضبع بمقاطعاته وتعليقاته تعتبر أمرا عضويا وجذريا هاما لا يمكن الاستغناء عنه في هذه المسرحية، ولا يمكن استقطاع أي جزء من تعليقاته وذلك للحفاظ علي التيار الانفعالي في الحدث بين الممثلين .

لقد تعامل أهل الحي وجمالات مع حمدي بأنه شخصية انتهازية محكوم عليه مـن الجانب الأخلاقي في أفعاله وقرارته الفعلية معهم من حيث السخرية منهم والتعالـي علـيهم أولا ثم هروبه من الحرب ثانيا مما أدي به إلي سقطة البطل التراجيدي أمامهم جميعا. وينفجر حمدي بمونولوج انهزامي أمام الجميع :

جمالات : أنا أرفضك ... بتجربتي المذلة معك
أنا أرفضك لأنه بلغة العصر الدموي
علي : بـلا أمل ولا مستقبل ولا كفاءة ... ولا موهبة إلا موهبة التسلق والانتهازية
حمدي : لا ..... لا
جمالات : أنا أرفضك

---

[١] ارسطو : فن الشعر ترجمة إبراهيم حمادة مكتبة الانجلو المصرية ص ١٦٤

[٢] ارسطو : المرجع السابق ص ١٧١

حمدي : (مـــندفعا نحـــوها) لا .... لا جمالات أنا فكرت وفكرت كل الأحـــلام والأماني والمطامع في ناحية وفي الناحية الثانية أنت وحدك

جمالات : أنا مش لوحدي

....

جمالات : قلـــت لك ميت مرة ... ما أقدرش أملك جزء منك والباقي بالنسبة لي يستني غامض ما أعوفوش

حمدي : (صـــارخا) حاولـــت ... كل اللي طلبيته مني وطلبوه وما قـــدرتش ... ايوه أنا علي بعد مليون ميل من الناس دول أنا احتقركم (في هستيريا) لما واحد منكم يكلمني

(كوم الضبع ص ٣٠٨ ص ٣٠٩)

إن أســـباب سقطة حمدي ترجع للأسباب التي وضعها ارسطو للبطل التـــراجيدي وهـــي سوء تقديره، مزاجه الاندفاعي، ثقته الزائدة بنفسه [1] وتلك المسببات الثلاثة تتجسد في حمدي.

ويكشـــف ميخائـــيل رومـــان عن معاناة الكورس معاناة شديدة وإحساسهم بالغضـــب تجـــاه أنفسهم وتجاه الظروف الاجتماعية التي حكمت عليهم بالجهل والأمية والتي كانت السبب في لجوء جمالات إلي حمدي الذي أهانهم لأميتهم .

الكورس : (بمعانـــاة شـــديدة) ياما قالوا لي أتعلم ... وأقرأ وأكـــتب وأنـــا جاهل ... فاكر أن المكنة هي كل حاجة .

الكورس : أحنا صح

الكورس : لأ .... تغلط ... ماحدش قال لك روح الجامعة ما فـــيش ســـت في العالم تحب تعيش مع رجل أبكم .... الحياة مش كده يا رجالة ...

الكورس : هي ضحيتنا .... (ص ٢٩٠)

أن المصـــالحة التـــي بين جمالات وأهل الحي جعلتهم يبحثون عن أسباب تعالـــي حمدي عليهم ... وهنا تظهر إشكالية الأمية لمعظم أبناء مصر ... إنهم اعترفوا بهذا الجهل الذي جعل جمالات ضحية لهم .

[1] فن الشعر : مرجع سابق ص ١٣٦

الخاتمـــــة

رصد النقاد لمسرح ميخائيل رومان تعريفا بأنه مسرح صعب ينبع من فكر واع ودراسة عميقة، وكان يكتب وأمامه هدف وغاية واحدة ينشدها وهي تعرية المجـتمع وكشف عيوبه ومتناقضاته، بما في ذلك تعرية أبطاله وكشف عيوبهم النفسية جانحا إلي التعبيرين أحيانا لأنها تهدف إلي تصوير أعماق النفس البشرية والـــى تجسيد مكنونات العقل الباطن، كما جسد أيضا تنويعات في أساليب القهر والظلـــم التي يعانيها المحرمون المقهورون، فهو يعتبر الإنسان هو الإنسان في كـــل زمـــان ومكان، وميخائيل رومان ينتمي إلي هذا النوع الذي يواجه القهر الواقعي لا الميتافيزيقي .

إن مسرح ميخائيل رومان هو مسرح سياسي من الدرجة الأولي انه المسرح الـــذي يهتم بهموم الإنسان ويحاول مساعدته علي تخطي هذه الهموم والخلاص منها بالهرب منها أو القفز فوقها بل بالصراع مع أسبابها ومواجهة هذه الأسباب للقضاء عليها فالفن السياسي هو تعبير الطبقة الكادحة عن نفسها وهي تحاول أن تخرق جدران الصمت المضروبة حولها وحول وضعها .

لقـــد حاول ميخائيل رومان في مسرحياته أن يثير في المتلقي رفض الأمر الواقع وان يساعدهم علي اكتشاف مساوئ الأوضاع السائدة حولهم وهذا ما جعل مـــن مســـرحه مسرح تحريضي ضد العالم القاهر للحريات والمستفدين من هذا العالم.

إن بطل ميخائيل رومان هو جزء لا يتجزأ من حياة العذاب والقهر لميخائيل رومـــان أنـــه المثقف المسلوب الحرية ... ابن الطبقة المتوسطة تعرض لأزمة نفسية بالسجن الانفرادي وانتقل معه هذا الإحساس في معظم مسرحياته ... تلك الأزمة الخاصة التي يواجهها ثم ينطلق منها إلي القضايا العامة ليرسم لهم طريق الخـــلاص من همومهم ... لقد حمل ميخائيل رومان نفسه مهمة تعرية المفاسد التي تسلب حرية الفرد بل وحرية المجتمع .

و المونولـــوج الدرامي الذي انفجر به بطل مسرحيات ميخائيل رومان ليس بالضرورة هو مونولوجا نفسيا أو حديث مع النفس، ولكنه اعتمد علي المونولوج الـــذي يتوقف عند لحظة معينة في مكان ما، "ولذلك كان حريصا علي استبعاد

الشـــرود مـــع الـــنفس في أداء المونولوج، فكان يقطع من حين لأخر بحوار الآخـــرين، لقد كان المونولوج عند ميخائيل رومان يعتمد علي المواجهة وتنظيم الألفاظ بنغمة ساخرة أو حادة، وليس بنغمة الشرود"[١]

اســـتعانة ميخائيل رومان في مسرحياته بالمونولوج الدرامي ليجسد من خلاله موقف الإنسان من الظلم والقهر كان طبقا لشروط المونولوج في تعريفه الحديث لـــ سيتان J.L Stayan أن النظرة إلي المونولوج ليس الحديث مع النفس فقط أصبحت نظـــرة ســـطحية بل والغرض من الأحاديث الجانبية أو المناجاة هو جذب انتباه المتفرج وإشراكه الحدث مباشرة[٢]

وخلاصـــة القول فى هذا البحث أن الطريق الذي رسمه ميخائيل رومان في مســـرحياته لإنقاذ نفسه، بل وإنقاذ الإنسانية كلها، متأثراً بعدة مدارس أشار إليها أحـــد النقاد " لقد تأثر ميخائيل رومان بالتعبيرية والطبيعية والواقعية والتجريدية بوصـــفها مدارس ثابتة تأثر بها ميخائيل رومان في نصوصه المختلفة "[٣] وقد ظهـــر هـــذا التأثر اكثر بصرخة التعبيريين وثورتهم التمردية من أجل صرخة الإنسان، لقد انحاز ميخائيل إلي التعبيرية التي لجأت إلي تقديم النماذج والأنماط العامة والصراع بين السلطة والفرد والأب والابن ... لإعطاء هذا الصراع اكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعني، فكان اللجوء إلي التركيز علي المونولوج الدرامي الذي نضج مع التعبيرية وأصبح هو المحرك الأول للمشاهد المتتابعة .

ورغـــم تأثـــر ميخائيل رومان بهذا التيار التعبيري أو بأي تيار آخر إلا أن ميخائيل رومان كان دائما يؤكد علي مصرية بطلة هذا البطل الفرد الوحيد .

المصادر والمراجع الأساسية

[١] الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان مرجع سابق ص ١٥٩

[٢] لـــ ستيان مرجع سابق

[٣] جلال العشري : المسرح أبو الفنون . دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧١ ص ١٨٧ .

****

أولا : قائمة المسرحيات :

١- **الدخان** (١٩٦٢) : وزارة الثقافة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. دار الكاتب العربي . مسرحيات عربية القاهرة ١٩٦٨ .

٢- **الوافد** (١٩٦٤) : أعمال ميخائيل رومان (ج – ٢) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

٣- **الخطاب** (١٩٦٥) : أعمال ميخائيل رومان (ج – ٢) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .

٤- **المزاد** (١٩٦٥) : أعمال ميخائيل رومان (ج – ٢) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .

٥- **الزجاج** (١٩٦٧) : وزارة الثقافة . دار الكاتب العربي مسرحيات عربية القاهرة ١٩٦٨ .

٦- **كوم الضبع** (١٩٦٨/١٩٦٩) : أعمال ميخائيل رومان (ج – ٤) الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .

ثانيا : المراجع العربية :

١ – **أسامة فرحات** : المونولوج بين الدراما والشعر – الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧

٢ **جلال العشري** : المسرح أبو الفنون – دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧١

٣ **جلال العشري** : عندما يسدل الستار – الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٩

٤ **حازم شحاته** : الفصل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان – الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٧ .

٥ **سعد أردش** : المخرج المعاصر – الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٨

٦ **عبد الغفار مكاوي** : التعبيرية – الهيئة العامة لكتاب . المكتبة الثقافية القاهرة ١٩

٧ **فاطمة يوسف** : المسرح والسلطة في مصر في الفترة (١٩٥٢ : ١٩٧٠) – الهيئة العامة لكتاب ١٩٩٣ .

٨ **لويس عوض** : الثورة والأدب – الكتاب الذهبي روز اليوسف ١٩٧١ ؟

٩ **نبيل راغب** : مدارس الأدب العالمي – مطبوعات الجديد القاهرة ١٩٧٥

١٠ **نبيل راغب** : موسوعة النظريات الأدبية – دار نشر لونجمان القاهرة

١١ **نسيم محلي** : المسرح وقضايا الحرية – الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٤ .

١٢ **نهاد صليحة** : المسرح بين الفن والفكر – الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٨٦ .

١٣ **نهاد صليحة** : التيارات المسرحية – الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٧

١٤ **يوسف أدريس** : نحو مسرح عربي – الوطن العربي بيروت ١٩٨٤ .

<u>ثالثا : المراجع المترجمة :</u>

١- **بيتر ايدين** : المسرح المعارض ترجمة : حامد أحمد غانم – إصدارات المهرجان التجريبي الدورة الثامنة القاهرة ١٩٩٦ .

٢- **بيرند زوخر** : مسرح الثمانينيات والتسعينيات. ترجمة حامد غانم – إصدارات المهرجان التجريبي الدورة ١٢ (الجزء ٢) القاهرة ٢٠٠٠ .

٣- **بيرند زوخر** : مسرح الثمانينيات والتسعينيات . ترجمة حامد غانم . (الجزء الأول) – إصدارات المهرجان التجريبي الدورة ١١ القاهرة ١٩٩٩ .

٤- **ارسطو** : فن الشعر . ترجمة إبراهيم حمادة . مكتبة الانجلو المصرية القاهرة

٥- **جوليان هلتون** : نظرية العرض المسرحي . ترجمة نهاد صليحة – الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٤ .

٦- **كارل بنتوس** : فجر الإنسانية وثيقة الحركة التعبيرية . ترجمة عبد الغفار مكاوي . دار نشر وفولت – هامبورج ١٩٥٩ .

٧- **كارل اوتن** : صرخة واعتراف المسرح التعبيري . ترجمة عبد الغفار مكاوي - دار نشر هرمان لخترهاند . برلين ١٩٥٩ .

٨- **كريتســوف شروت** : لماذا نحتاج إلي المسرح - إصدارات المهرجان التجريبي الدورة (١١) ١٩٩٩ .

٩- **لوسيان جولدنان** : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - ترجمة محمد برادة مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت ١٩٨٤ .

<u>**خامسا : دوريات :**</u>

١- **مجلة المسرح** : العدد ٣١ يولية ١٩٦٦ الهيئة العامة للكتاب

٢- **مجلة المسرح** : العدد ٣٢ أغسطس١٩٦٦ الهيئة العامة للكتاب

٣- **مجلة المسرح** : العدد ٤١ مايو ١٩٦٧ الهيئة العامة للكتاب

<u>**رابعا : مراجع أجنبية**</u>

١) Stayan J.L Drdma Stage and audience, combridge University. Press ١٩٨٢ .

ترميز الألفاظ واستحضار الأعلام التراثية في شعر انتفاضة الأقصى

د. محمد فؤاد ديب السلطان(*)

مما لا شك فيه أن انتفاضة الأقصى لعام ٢٠٠٠م قد أثارت مشاعر الأدباء في مختلف بلاد العروبة والإسلام، وليس هذا غريباً لما يتمتع به الأقصى بصفة خاصة والقدس بصفة عامة أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، ملتقى الأنبياء وبوابة الأرض إلى السماء، مولد المسيح، ومسرى محمد الصادق الأمين، منها عرج إلى السماء وعلى ترابها صلى عمر بن الخطاب، وفي أرجائها ارتفع صوت بلال بن رباح مؤذن الرسول وعلى أسوارها ارتفعت رايات صلاح الدين، لذا غدا لزاماً على الأدب عامة والشعر خاصة أن يتناول انتفاضة الأقصى التي هزت القاصي والداني، ففاضت قرائح الشعراء بأروع القصائد .

لذا أجد أنه لابد من القول بأن إغفال شاعر أو نص شعري لا يعني عدم الاهتمام بشعره أو الجهل بمكانته، وإنما تقتضيه طبيعة الدراسة، التي اعتمدت على تلك القصائد التي وجدت على موقع الانتفاضة على (الإنترنت) في ثلاثة الأشهر الأولى لانتفاضة الأقصى التي تفجرت بعد صلاة الجمعة في التاسع والعشرين من سبتمبر لعام ٢٠٠٠ على أثر تدنيس شارون لباحة الأقصى تحت حراسة ألفين من جنود العدو الصهيوني.

وقد وقع في دائرة دراستي ست وستون قصيدة لأربعة وأربعين شاعراً من أقطار عربية مختلفة.

(*) أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية بجامعة الأقصى – غزة فلسطين.

وقد رتبت الشعراء مع ذكر قصائدهم في الانتفاضة والتي ستدور حولها الدراسة طبقاً لأسماء الشعراء مرتبين على حروف المعجم، مع ذكر القطر الذي ينتمي إليه الشاعر وتاريخ القصيدة إن وجد.

م	اسم الشاعر	عنوان القصيدة	القطر	التاريخ
١	د. إبراهيم محمد إسحق	إمضاء حجر		
٢	د. أحمد البحراوي	وإذا الموؤدة سئلت	مصر	
٣	أحمد بن الفيفي	إلى روح البطل الصغير محمد جمال الدرة درب الندامة لا ترقبوا	السعودية	١٤٢١/٧/٣هـ ١٤٢١/٧/٣هـ
٤	أحمد مطر	طفح الكيل	العراق	٢٠٠٠/١١/٢م
٥	أفلح بن أحمد بن سليمان الكندي	على لسان الأقصى الجريح		
٦	حمدة خميس	حجر .. أحن	البحرين	٢٠٠٠/١١/٢م
٧	خليل حسونة	اندلاعات	فلسطين	
٨	رامي حسن	درب العرب		
٩	زياد السلوادي	أما آن أن يستريح الحجر		
١٠	زياد مشهور مبسلط	شهيد الأقصى يودع أمه		
١١	سائد السويركي	وحدي أؤرخ للضحايا	فلسطين	
١٢	د. سعد عطية الغامدي	إليك يا محمود هي في النساء ورموك يا رامي قتلوا الصبي محمداً هم قتلوك يا سارة التحرير	السعودية	٢٠٠٠/٨/٢٨م ٢٠٠٠/٩/١٣م ٢٠٠٠/١٠/١م ٢٠٠٠/١٠/٣م ٢٠٠٠/١٠/٥م ٢٠٠٠/١٠/١٤

		أحمد الوجه .. والكف قاطعوهم أما في القوم من رجل رشيد		م ٢٠٠٠/١٠/١٥ م ٢٠٠٠/١٠/١٨ م ٢٠٠٠/١٠/١٩ م ٢٠٠٠/١٠/٣٠ م
١٣	سليم النفار	إيقاعات للورد	فلسطين	
١٤	د. سليمان العيسى	بطاقة إلى الأقصى		
١٥	سليمان محمد غزال	انتفاضة الأقصى	سوريا	٢٠٠٠/١٠/٣م
١٦	شادي الأيوبي	عجب من عجب		
١٧	شادي المناصرة	آهات القدس	فلسطين	
١٨	صالح علي العمري	إلى الشهيد الدرة		
١٩	عائض القرني	السيف أمضى من التهريج والخطب	السعودية	
٢٠	عبد الرحمن العشماوي	في طريق الحزن هو رامي أو محمد وجعلناكم أكثر نفيرا	السعودية	
٢١	عبد الرحمن فرحانة	آهات أموية في محراب الأقصى زيتونة بيت المقدس لا تذبل الفأرة إسرائيل تتجول في		

		الوطن المضبوع قمر مقدسي يشرق في غابات الزيتون		
٢٢	عبد العزيز بن عبد الرحمن الجاسر	ثوب التتار	السعودية	
٢٣	عبد العزيز بن عبد الله العزاز	أشلاء درة حينما يصبح الحمام سلاماً	السعودية	١٤٢١/٧/٣هـ
٢٤	عبد الله بن حمير آل سابر الدوسري	الشهيد اشهيد والقبر الكل زايره	السعودية	١٤٢١/٧/٢١ هـ
٢٥	عثمان حسين عثمان	لبيك يا أقصى		٢٠٠٠/١٢/٢٢ م
٢٦	د. عدنان رضا النحوي	درة الأقصى	فلسطين	
٢٧	عمر خليل عمر	مخربون نحن	فلسطين	
٢٨	عيسى العلي	اثنتا عشرة آية من سورة الحجر	السعودية	١٤٢١/٧/٢١ هـ
٢٩	د. فيصل السعد	عفواً ... يارا	السعودية	
٣٠	قاسم شبلي	مواكب الشهداء	ألمانيا	
٣١	كمال غنيم	ما أخذ بالقوة	فلسطين	
٣٢	مبارك صالح النجادة	في يوم القدس	الكويت	
٣٣	محمد الأمين محمد الهادي	أطفالنا	الصومال	٢٠٠٠/١١/٤م
٣٤	د. محمد بن ظافر الشهري	اعتذار عبري رسالة إلى منظمة المؤتمر الإسلامي	السعودية	

٣٥	محمد بن عبد الرحمن المقرن	أبي عاد اليهود	السعودية	١٤٢١/٧/٨
٣٦	محمد جعفر	فلسطينية العينين		
٣٧	د.محمد الشيخ محمود صيام	شطب السلام		
٣٨	محمد العائد	خلاصة القول اليوم قد نطق الحجر		
٣٩	محمد مبارك بن شرهان بن رباع	الانتفاضة	اليمن	
٤٠	محمود درويش	محمد القربان	فلسطين	٢٠٠٠/١١/٢ ٢٠٠٠/١٢/٣
٤١	محمود محمد عيسى طعمة	نداء الدماء على ساحات الأقصى		
٤٢	محيي الدين عطية	مهلاً		
٤٣	وليد بن صالح الغرير	دمع المآقي لا تسأليني يا هتون	السعودية	
٤٤	يحيى برزق	مناجاة الطفل الشهيد محمد الدرة		

أولاً ــ ترميز الألفاظ العادية :

إن ترميــز الألفاظ مسألة في غاية الدقة، لأنها تحتاج إلى خيال واسع وتفكير عميق، ورؤية ثاقبة، وقوة ابتكارية قادرة على صناعة الرموز من خلال المواقــف والأحداث العامة والارتقاء بمستواها الدلالي المألوف إلى مستوى فني أكثــر خصوصية، قادر على تصوير تجارب المبدع وانفعالاته من خلال كسر نمطــية المعطــيات التراثية أو الطبيعية أو الواقعية، وصياغتها من جديد بشكل يخــرجها عن واقعها الموضوعي، ويجردها من دلالتها المألوفة، ويضفي عليها

ملامـــح جديدة ترقى بمستواها الدلالي، وتجعلها أكثر خصوصية وعمقا وكثافة، وذلـــك بـــتفاعلها ضمن شبكة من العلاقات اللغوية والنفسية، تفتح ذاكرة المتلقي على مدخرات معرفية وحقول دلالة واسعة تجعله في علاقة جدلية مع الرموز، ومهمـــا تكن خصوصية هذه الرموز، فإنه لا يمكن "أن تكون خاصة بكل معاني الكلمـــة، وإلا عجـــز المجهـــود عن إدراكها، فعلى الرغم من كل ما يقال عن خصوصية الرؤية الرمزية، وكذلك عن خصوصية الرموز، فلا بد من أن تكون قادرة على حمل معنى قادر على التوصيل للمتلقي، ومن هنا تمتلك روحا رمزية عامة"(١)

فترميز الألفاظ التراثية أو الواقعية أو الأسطورية أو غيرها، تتداخل في صناعتها الصور والمواقف والأحداث الكامنة في اللاشعور، وتتشكل نتيجة رؤى المـــبدع الذاتية وتفريغ مرجعية الألفاظ من دلالاتها الوضعية، وشحنها بدلالات مســـتمدة مـــن تجـــارب المـــبدع الذاتـــية، وتحويلها عن عموميتها الدلالية إلى خصوصيتها الإيحائية، مما يساعد على التفاعل مع انفعالاته وفهم تجاربه، و"إن ابتكار الرمز الشخصي أو اختياره لا يكون دائما قضية قصديه، إذ لا بد للشاعر مـــن أن يكـــون مأخوذا حتى النخاع بهاجس فكري أو جمالي أو وجداني يكون محور حياته كلها، يحتضن أعمال مجتمعه، ويمنحها نبرة أسطورية غامرة، حتى تجســـد رمـــوزه الشخصـــية هـــذا الهاجس الشامل، وتجعل منه سياقا ديناميكيا نامـــيا"(٢). وهذا ما يجعل غالبية الرموز الخاصة ظلالا لحالات المبدع الانفعالية وتجاربـــه الذاتـــية، لذلك فهي تتيح للمبدع شحنها بدلالات وطاقات جديدة، من خـــلال شـــبكة جديدة من العلاقات مع باقي الدوال في النص: "لأن الذي يعطي العمـــل الفني كيانه ويحدد قيمته هو تجارب الفنان الفنية، وعقله الخالق وقدرته

---

(١)عـــبد الهادي عبد الرحمن: مقاربة في الرمزية-ضمن كتاب سحر الرمز، مختارات في الرمزية والاسطورة-مجموعة من الكتاب.

(٢) علي جعفر العلاق: الشاعر الغربي الحديث-رموزه واساطيره الشخصية- مجلة الادب- العدوان ١١-١٢-١٩٨٨م، صـــ١٥

علـــى الابتكار، ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية الموروثة، والمـــتداوله عند معاصريه وسابقيه"[٣] الأمر الذي يمكن المبدع من الامتداد إلى المـــناطق الدفينة، والنفاذ إلى قلب الأشياء وامتصاص كنهها، وصهرها بة وإذا الفوارق بينها، و إخراجها بصورة شعرية جديدة تحمل لونا خاصا ونكهه مميزة تعبـــر عـــن رؤيـــة المبدع، وكذلك تتجاوز مخيلة المبدع ووظيفتها الاختزالية والاســـتنكارية إلـــى "وظيفة ابتكاريه مميزة، بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصورة المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل[٤] وبذلك تكتسب الألفاظ المستمدة من الواقع أو الأحداث أو التراث أو الأسطورة- رؤية جديدة تنم عن "اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات، الى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة التي يبدو بها كائناً جديداً يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه في الطبيعة أو الحياة الاجتماعية اليومية"[١]

إن إعـــادة خلـــق اللغـــة بلغت ببعض الشعراء إلى ترميز ألفاظ عادية باســـتعمال خاص ذي قوة إيحائية، تسمح لهم بتجاوز معانيها المعتادة وبالتعبير عـــن الزاوية المظلمة من النفس، التي لا تدركها اللغة العادية، فإشعاعاتها تفوق أبعاد موقعها في الجملة البسيطة لتصل أحياناً إلى أبعاد القصيدة برمتها، تنبعث مـــنها دلالات وإيحـــاءات متجاورة تجعل منها رموزاً متعارفاً عليها، تثير في الـــنفس الصور، وتستدعي المخزون التراثي الدفين، وبذا أخذت معاني جديدة، إضافة إلى معناها الأول أو تجاوزاً له.

---

(٣) محمـــد زكي العشماوي: فلسفة الحال في الفكر المعاصر-دار النهضة العربية-بيروت. ١٩٨١- صـــ٣٩.

(٤) جابر عصفور- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، صـــ٣٠.

(١) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف -بيروت-١٩٨٨ م- صـــ١٠٥.

فالجوع مثلاً لم يعد مرادفاً للبؤس، وإنما صار صانعاً للثورة وكذلك الجرح ما عاد تعبيراً عن الألم بل صار إشارة لجرح المعارك والتحدي؛ والدموع، أيضاً اختلفت دلالاتها فأصبحت للفرح الكبير دموعه.

ومن هذه الألفاظ التي سنعرض لها:

الزيتون: الذي يشير إلى روابي القدس إذ تقوم مدينة القدس على جبل الزيتون، **الليمون:** رمز الحنين والتجذر في أرض فلسطين التي اشتهرت بمزارع الحمضيات، **اللوز:** رمز لروابي القدس المشتهرة بأشجار اللوز حتى باتت حلم الشعراء، **النخلة والنخيل:** رمز التجذر والأمل وبلوغ الهدف، وقد ارتبط بالقدس من خلال قصة ميلاد المسيح عليه السلام في بيت لحم، والتي وثقها القرآن الكريم، **غرقد وعوسج:** رمز الفناء والقضاء على اليهود الصهاينة في فلسطين، وقد ارتبط هذا النبات بأحاديث تتحدث عن أرض فلسطين وفناء اليهود فيها، **سنبلة، سنابل:** ترمز إلى الخصب والاستقرار، والأمل والنصر، **بستان:** رمز الحنين والخصب والتجذر، لما تحمله من رائحة الوطن، **المطر:** رمز للإخصاب والتطهير والحركة والنمو والتفاعل، وبشارة ولادة، **الريح والرياح:** رمز الرغبة في التغيير والأمل المتجدد، والقوة القادمة التي ستقتلع الخيام رمز الذل العربي، وناطحات السحاب رمز الغطرسة الامريكية، **الرعد:** رمز القوة الكامنة في الانتفاضة، التي تذكرنا بقوة القصف الجوي والبري والبحري من قبل العدو الصهيوني، **الشمس:** رمز الحرية والتطهير، **الأرض:** رمز الوطن، والأم، والحبيبة، والإنسان، والحلم والمكان، يجمعها مشترك دلالي واحد وهو العطاء المتواصل، **الثرى:** رمز الخصب والاستشهاد والحنين والعطاء، **الإسراء والمعراج:** رمز السفر المعجز بين الأرض والسماء، ورمز المستقبل المجهول للقدس أرض الرباط، **الليل:** رمز القهر والقيد والحصار والظلم والشر من قبل العدو المستعمر، **الموت:** رمز للحياة والمقاومة، رمز للشهادة، حتى غدا الموت جميلاً، **الحرائق الإحراق الجمرات:** رمز المقاومة والكفاح المسلح ضد العدو،

ورمز الشر والخراب الذي أوقعه العدو بالشعب الفلسطيني وبالمقدسات، **النار:** رمــز التطهير وإعادة خلق الأشياء، **اللهب اللهيب:** رمز التطهير وإعادة خلق الأشياء وتشكيلها من جديد، **الدم:** رمز المقاومة والتضحية والحرية،

وقــد ورد فــي قصــائد كثيــرة **الشهادة والشهيد والشهداء:** رمز التضحية والبذل والخلود والإيمان بعدالة القضية، وقد تكرر هذا الرمز أكثر من غيــره وأكثــر مــن مرة في بعض القصائد لما له علاقة بالانتفاضة، **الحجر:** أخرجها الشعراء، بل أطفال الانتفاضة في الأرض المحتلة من صمتها وسكونها فأصــبحت، رمز المقاومة الشعبية غير المسلحة ،وهو من أكثر الرموز انتشاراً فــي شعر انتفاضة الاقصى، **انتفاضة:** رمز المقاومة الشعبية غير المسلحة في ظــل العجــز العربي أمام الظلم الصهيوني، **العرس والعريس:** رمز المقاومة والشــهادة والصبر، وهو من أقل الرموز انتشاراً في حين أنه من أكثرها شحناً وتغييراً لدلالاته المعجمية، وقد اكتسب هذه الدلالة البعيدة، من خلال المقاومة في الأرض المحتلة، وكثرة سقوط الشهداء والتي هي بين العريس والشهيد.

الصباح: رمز الأمل والبشارة والنصر.

الزهر، الزهور، أزهار، الأزاهر، الورد، الفل، الزنبق: رمز الأمل والشباب والغــد المشــرق، **العــيون:** رمز تعرية الذات وكشف الحقيقة المرة ، والسهر لحراســة الأرض والمقدســات، **أبــناء الأفاعي:** رمز الشر والفساد والإفساد الصــهيوني، **الخنزيــر:** رمز النجاسة والحقد الصهيوني والغضب الإلهي على الــيهود المعتدين، **المسخ القذر:** رمز الشر والغضب الإلهي على فساد اليهود، **القرود:** رمز السخط الإلهي والفساد الصهيوني والظلم والعناد، **الفراشة:** إشارة إلــى الطفولة البريئة والضعف الفلسطيني أمام آلة الحرب الصهيونية، **المقلاع:** رمــز المقاومة الباسلة لأطفال الانتفاضة في ظل غياب السلاح والكفاح المسلح، **الحصــى:** رمز المقاومة الباسلة والذخيرة التي لا تنفد لمقاليع أبطال الإنتفاضة، **مخــربون:** رمز أبطال الانتفاضة البواسل، الذين يوقعون بالعدو الرعب، وهم

الذين يطلق عليهم العدو الصهيوني هذا اللفظ، وهو المعادل الموضوعي لأبطال الانتفاضة، **الأفعى، الثعابين**: رمز الخطر والموت الخفي، **المغارة**: رمز التحجر والنهاية المظلمة، **الحلم**: رمز الهروب من الواقع الرديء، **الأحلام**: رمز الهروب واليأس من الواقع المزري، **شقائق النعمان** : رمز التضحية والدماء والشهداء المنتشرة في أرجاء الأرض الفلسطينية، **الغراب**: رمز الشر والخراب والحزن. **الحمامة**: رمز الضعف العربي، والسلام المفقود، **القبرة**: رمز الوطن الفلسطيني **الهدهد**: رمز البشارة والنبوة والتأكيد على الهوية الفلسطينية، **النمل**: رمز النبوة والضعف العربي أمام الخطر الصهيوني، **الدجى**: رمز اليأس والقلق والخوف من المجهول، **الظلام**: رمز العدوان والشر والخوف وفقدان الأمل، **الغسق**: رمز الحزن والألم الذي طال مداه، ولا يعرف منتهاه، **النعاس**: رمز الإرهاق والتعب العربي، وعدم القدرة على التصدي للعدو، **ثلج**: رمز للتخاذل العربي حيال ما يجري في فلسطين من تدنيس المقدسات، **الماء**: رمز الطهارة والقداسة والأمل والتجدد، **الدموع**: رمز التطهير والفرح والبطولة، **الخبز**: رمز الفقر والجوع بخلاف دلالته المعجمية المعروفة، **أنوار، نور، ضوء**:رمز الأمل والبشارة في النصر، **المستحيل**: رمز التحدي والوصول إلى الغاية رغم صعوبة الهدف، **عشب**: رمز الخصب والسلام وأرض الوطن، **الخيام**: رمز الفقر والجوع والتشرد، **إعصار**: رمز الثورة على الظلم والرغبة في التغيير،**السحب** ،**الغيمة**: رمز للإخصاب والتطهير والحركة والنمو والتفاعل مع الأحداث، **البرق**: رمز الأمل في التغيير وتحقيق الغاية، **الجرح**: رمز المقاومة والتحدي في وجه العدو الصهيوني وقد تكرر كثيرا في القصائد، **النزف**: رمز التضحية والعطاء المتواصل، وتخلي الأشقاء عن أبطال الانتفاضة، **الفجر**: رمز الأمل والبشارة بالنصر، والتخلص من ظلم الاحتلال وجبروته .

ثانيا: استحضار الأعلام التراثية:

المــرجعية التــراثية مـــن أكثر المرجعيات الرمزية حضورا في شعر الانتفاضـــة، لغزارتها الدلالية، وكثافتها الإيحائية، والتصاقها بوجدان الجماهير لقداســتها وعراقتها وإضفائها طابعاً حضارياً وشمولياً على النص، لأنها مصدر للضـــمير القومـــي والـــذات الجماعية، لذلك فهي تشكل للذات المبدعة والمتلقية "ضـــربا من ضروب التعويض عن غياب الحلم"(١) في الواقع المليء بالمفارقات والمتناقضات.

وليس معنى أن الشاعر يلجا إلى التراث هاربا من هموم الواقع، و إنما منتهلاً ينابيعه المعرفية، وقيمه الفكرية والروحية التي تعمل على إخصاب رؤاه الفنية والنهوض بواقع أمته المتردي.

والجديـــر بالذكر أن استلهام الآفاق الروحية والفكرية للموروث تحتاج إلـــى ثقافة واسعة وقراءة واعية ورؤية عميقة، تمكن المبدع من اختيار رموزه، واســـتغلالها داخل بنائه الفني، كي تكون قادرة على الإشعاع الدلالي، وصالحة للـــنهوض بتجربة المبدع، بل لا بد من "البحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأســـطورة وأن يربط ربطاً موفقا بينهما وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكار(٢).

لأن استدعاء المعطيات التراثية ما هو إلا إنعكاس لـــ "وعي المبدع، أياً كان مجال إبداعه-بالماضي، وفهمه للحاضر واستشرافه للمستقبل"(٣).

ليطلق نوعا من التوازن بين التراث والمعاصرة، و "الشاعر الذي يحس بأنـــه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي وابتكار

---

(١)أبو بكر السقاف: مقدمة كتاب إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقاح-مجموعة من الكتاب العرب-دار العودة-بيروت- ودار الكلمة- صنعاء- ط١- ١٩٧٨، صـــ٨..

(٢)عـــبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية-ملحق بديوانه-دار العودة-بيروت-١٩٧٨-صـــ ٣٨.

(٣)خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث-دار الجيل ومكتبة الرائد العلمية – بيروت وعمان، ط١، ١٩٧٨، صـــ٨

شـــيء جديد"[٤] يعبر عن روح العصر من ناحية، وعن الوجدان الجمعي للأمة من جهة ثانية.

أسماء الأنبياء والرسل والقادة والمشاهير:

فالمـــوروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكل مصدراً إلهامـــياً ومحـــوراً دلالياً ومعجماً إيحائياً، ومرجعاً معرفياً، لكثير من المعاني والمضـــامين التي استوحاها الشاعر المعاصر وحاول النفاذ من خلالها لتصوير معاناتـــه، والتعبير عن قضاياه ومواقفه، وتعميق تجاربه، لأن الموروث الديني يزخـــر بـــدلالات إنســـانية، وقيم روحية غنية تعينه على تأكيد قضاياه الفكرية والقومـــية التـــي تتعلق بقضية الصراع العربي الصهيوني، وتعميقها في وعي المتلقـــي ومـــنحها بعداً شموليا، من هنا اهتموا بالمعطيات الدينية التي تتعرض للـــيهود وجـــرائمهم، واستدعوا الأنبياء وحاوروهم، واشتكوا إليهم من معاناتهم وعـــذابهم على أيدي اليهود، وذلك لثراء هذه الشخصيات الدلالي وقدرتها على حمـــل أبعـــاد الـــتجارب المعاصرة، وقربها من معاناة وهموم الإنسان العربي المعاصر لـــ "أن شهوة إصلاح العالم هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر وسيلة إصلاحية"[٥] وتعرض الفيلسوف والنبي والشاعر للأذى من أجل قضايا فكرية وقيم روحية تكاد تكون متشابهه.

فالـــتجارب الشعرية والمواقف النفسية التي مرت بها المعطيات الدينية التـــراثية شـــبيهه بالتجارب الشعرية المعاصرة، وهذا التشابه شكل حافزاً قوياً لشعراء الانتفاضة للامتياح من الموروث الديني والتاريخي باستدعاء شخصياته، واستحضار مواقفه وإحداثه واستغلال إمكاناتها الإيحائية و أبعادها الدلالية.

---

(٤)هـــــ.ل. روز نـــتال: شـــعراء المدرسة الحديثة دراسة نقدية... ترجمة جميل الحسيني منشورات المكتبة الاهلية-بيروت- ١٩٦٣، صـــ٣٤.

(٥)صلاح عبد الصبور- حياتي في الشعر، دار اقرأ - بيروت- ١٩٩٢،صـــ١٠٣.

وهـــي دلالات دارت دوراناً واسعاً في شعر القدس، وتباينت دلالاتها، وتكرارها من اسم لآخر، وقد تغيرت دلالة بعضها من خلال السياق، كما اكتسب بعضها دلالات جديدة.

ومن هذه الأسماء التي نعرض لها:

آدم: رمـــز الوجـــود الإنســـاني الأول والتواضع البشري، والضعف الإنســـاني، **حـــواء:** رمز السكينة والحب والضعف الإنساني والشر والإفساد، **هابـــيل:** رمـــز الضحية التي لا ذنب لها أما م الوحشية والقسوة الظالمة لأولاد العمـــومة، **نوح:** رمز الإيمان والإصرار على الدعوة في زمن صعب، ورمز لاســـتجابة دعوة المخلصين، **سارة:** رمز الجلاد والضحية معاً، **يوسف:** رمز الضعيف المظلوم الذي ينتصر في النهاية على قوى الشر وهو رمز الفلسطيني، **قـــارون:** رمـــز للعـــدو الصهيوني الذي يغتر بغناه وقوته، والذي ستدور عليه الدوائر، **موسى:** رمز إلى الفلسطيني صاحب الحق الذي ينتصر في النهاية على الأشرار، **هارون:** رمز إلى من يناصر الحق وإن تعرض للأذى في سبيل ذلك، **ســـليمان:** رمز الحاكم العادل الذي لا يعرف المستحيل، **بلقيس:** رمز الجمال والحكمـــة والتواضـــع، **الـــروم:** رمز للقوة التي لا تدوم أمام الإرادة والإيمان بالحـــق، **أيـــوب:** رمز الصبر ورمز الفلسطيني المتحمل للظلم الإنساني ، الذي سينتصر في النهاية، **ذي النون(يونس):** رمز الإنسان الذي يخرج على قومه، ثم يعود للحق، ***يحيا:** رمز الشهادة في سبيل الحق، **عيسى:** رمز للظلم الواقع علـــى الدم الفلسطيني المسفوح، كما هو رمز إلى الأمل والبشارة، **نيرون:** رمز لجنون العظمة والشر والإفساد والتدمير والنهاية الحتمية، **محمد صلى الله عليه وســـلم أحمـــد المختار:** رمز الثورة على الواقع العربي الفاسد، والقدرة على

*وهـــو يوحـــنا المعمـــدان: ابن زكريا و إليصابات من أنباء يسوع المسيح، عاش في برية اليهودية، ثم ظهر على شاطئ الأردن يعمد بالماء ويبشر بمجيء المسيح. قطع هيرودس راسه بتحريض هيرودية زوجته نحو سنة ٣١.

التغيير والإصلاح في أسوأ الظروف، **الخنساء**: رمز الصبر والتضحية والعطاء بفضل العقيدة الصادقة في سبيل الله، **أبو بكر**: رمز للإيمان الصادق والاستعداد للبذل والتضحية في سبيل نصرة الحق، **عمر الفاروق**: رمز العدل والشجاعة في الحق، **علي**: رمز الحكمة والشجاعة والتقوى، **حسّان بن ثابت**: رمز النضال بالكلمة، والتي لا تقل أهمية عن الرصاصة، **أبو ذر الغفاري**: رمز الإيمان والشجاعة، **بلال بن رباح**: رمز الصبر والثبات على الحق مهما لقي المرء من عذاب وصعاب، **زيد بن ثابت**: رمز الطاعة والامتثال لأمر الله تعالى مهما كلف ذلك من تضحيات، **قريظة**: رمز الشر والإفساد ، والذي هو طبع متأصل في اليهود منذ القدم، **فاطمة البتول**: رمز المرأة المكافحة من أجل الحق، **زينب**: رمز المرأة المكافحة لنصرة الحق، **مروان الأموي**: رمز الانتماء العربي الصادق، **الوليد**: رمز القائد العربي المخلص لنصرة الوطن والدين، **المنصور العباسي**: رمز للقائد العربي المسلم القادر على البناء والتجديد والتصدي للأعداء، **المهدي**: رمز القدرة على التصدي ومقاومة الأعداء، **المعتصم**: رمز النخوة العربية المفتقدة في ظروفنا الراهنة، **نور الدين**: رمز القائد المسلم الذي نفتقده في مثل هذه الظروف الصعبة، **صلاح الدين**: رمز البطل المسلم محرر القدس وبطل حطين المفتقد في حاضرنا اليوم، **بلفور**: رمز السياسة الغربية والتآمر الاستعماري على العرب، **هتلر**: رمز التعصب القومي والدكتاتورية والوحشية ، والنهاية الحتمية للظلم الصهيوني.

القسام: رمز المجاهد العربي من أجل القدس، **ناجي العلي**: رمز البطولة والمقاومة الفلسطينية بالفكر والفن والأدب، **أحمد ياسين**: رمز الإرادة الصلبة والتصميم على استرجاع الحقوق رغم الضعف الجسدي، **فتحي الشقاقي**: رمز للشباب العربي المسلم القادر على القيادة وزلزلة العدو، **يحيى عياش**: رمز للشباب العربي المسلم القادر على استيعاب التكنولوجيا العسكرية.

ب-أسماء الأماكن والأحداث

سدرة المنتهى: إشارة إلى نهاية رحلة الكفاح الطويلة الشاقة، **البراق:** تأكـيد لعـروبة القدس وقدسيتها من خلال استحضار رحلة الإسراء والمعراج، **كنعان:** إشارة إلى العرب الذين سكنوا القدس منذ آلاف السنين، **مكة:** توأم مدينة القـدس ،قـبلة المسـلمين الأولى ،والمحطة الأولى والأخيرة لرحلة الإسراء، **الكعـبة:** تـوأم الصخرة المشرفة التي بناها العرب الأول في مكة وفي القدس وشـرفها الأنبياء كإبراهيم ومحمد عليهما السلام، **البيت الحرام:** وهو المسجد الحـرام الذي اقترن اسمه بالمسجد الأقصى في رحلة الإسراء، **البيت المطهر:** وهو المعنى اللغوي لاسم القدس، وهو توأم القدس الديني، **طيبة:** مدينة الرسول الكريم التي هاجر اليها واستقر فيها، تشترك مع القدس التي هاجر إليها المسيح علـيه السـلام واسـتقر فيها، **أم القرى:** إشارة إلى مكة المكرمة توأم القدس الروحـي، **الطور:** إشارة إلى المكان الذي كفر عنده اليهود بنبيهم موسى عليه السلام، وهو اسم لأحد جبال القدس، **الصين:** بلد ذو حضارة وعراقة منذ القدم، له علاقة بالإسلام والمسلمين وبالقدس، **روما:** إشارة إلى الإمبراطوريات القوية التي عاقبت اليهود ونكلت بهم، ثم انهزمت، **مصر:** إشارة إلى دور مصر القديم وعلاقة اليهود وفلسطين، **النيل:** إشارة إلى الأطماع الصهيونية في أرض العرب مـن الفرات إلى النيل، **اليمن:** إشارة إلى الحدود الجنوبية للعالم العربي الكسيح العاجـز عـن مواجهة الصهاينه، **الشام:** خير بلاد الله، والتي ورد ذكرها في الأحاديث النبوية الشريفة والتي تعتبر القدس عاصمتها المقدسة، **حلب:** مدينة لها تـاريخ مشـرف، إذ ترتبط بالحمدانيين وبالمتنبي وبالعرب الأبطال، **فلسطين:** وهـي الأم الحقيقية للقدس الحزينة مركز الصراع العربي الصهيوني، **تونس:** إشـارة إلـى التراث العربي القديم منذ السير الشعبية العربية القديمة، **المغرب:** إشـارة إلـى الفـتوحات العربية للأندلس، **طنجة:** إشارة إلى مراكز الحضارة العـربية إبان الفتوحات الأندلسية، **أرض الحجاز:** إشارة إلى الأراضي المقدسة

التـــي لهـــا علاقـــة توأمة بالقدس، **خيبر**: إشارة إلى الغدر اليهودي ، وموقفهم العدائـــي من المسلمين منذ فجر الإسلام، **المدائن**: إشارة إلى البطولات العربية إبان الفتح الإسلامي هناك، **ذات السلاسل**:إشارة إلى الانتصارات العربية التي كانت نتيجة الإيمان الصادق، **الكوفة**: إشارة إلى مدينة العلم، التي يمثل علي بن أبـــي طالـــب مفتاحها، **كربلاء**: إشارة إلى المذابح التي ارتكبها العرب في حق الفلســـطينيين، **فرات المنصور**: إشارة إلى الماضي الزاهر في عهد المنصور، **حطين**: ارتبط هذا الاسم بالقدس وبفاتح القدس صلاح الدين، **الجليل**: إشارة إلى الشموخ والخصب الفلسطيني لما يمتاز به من جبال شامخة خضراء، **عكا**: رمز الصمود العربي في وجوه الغزاة لما يستحضر هزيمة نابليون أمام أسوار عكا، **الناصـــرة**: إشارة إلى بلد عيسى عليه السلام وأمه العذراء وما وقع عليهما من ظلم، **حيفا**: عروس فلسطين البحرية، رمز الرفعة والشموخ، **يافا**: وهي المعادل الموضوعي لمدينة القدس وبوابة القدس الغربية وميناؤها، **الخضيرة**: إشارة إلى المســـتوطنات الصـــهيونية في فلسطين، **أم الفحم**: إشارة إلى الصمود العربي داخـــل الخـــط الأخضـــر في فلسطين المحتلة، **الكرمل**: رمز الجمال الطبيعي الفلســـطيني، **الضـــفة**: رمز المقاومة والانتفاضة والوحدة الوطنية في فلسطين، **الخليل**: إشارة إلى البطولة والمقاومة رغم شراسة الاحتلال والمستوطنين، **رام الله**: إشارة إلى التلاحم المسيحي الإسلامي ضد المحتل في فلسطين، **جبل النار**: رمـــز الصمود والمقاومة الباسلة ضد المحتل الغاشم في فلسطين عبر التاريخ، **جنين**: إشارة إلى الشموخ والعظمة والإباء العربي في فلسطين، **الأغوار**: إشارة إلـــى عمق الصراع العربي الصهيوني منذ يوشع بن نون، **غزّة**: رمز المقاومة والتحدي وارتبط هذا الاسم بشمشون الجبار وبهاشم بن عبد مناف، **رفح**: بوابة فلســـطين الغـــربية، ورمز المقاومة والبطولة والتضحية، **البقعة**: رمز التشرد والنـــزوح والـــبؤس الفلســـطيني، **كشـــمير**: رمز الصراع الإسلامي البوذي، **الشيشان**: رمز المقاومة الإسلامية الباسلة ضد الهجمة الغربية الشرسة،**هليود**:

إشارة إلى التقدم الغربي في عالم السينما ورمز لتلاعبهم بالعقل العربي، **الهلوكست**: رمز لجرائم الصهاينة بحق أبطال الانتفاضة، **صبراً**: إشارة إلى جرائم الصهاينة بحق شعبنا الفلسطيني في لبنان، **قانا**: إشارة إلى وحشية وجرائم الصهاينة بحق أطفال العرب، **أوسلو**: إشارة إلى الحلول السلمية المفروضة على الفلسطينيين من قبل الغرب.

ج) أسماء القدس ومقدساتها

إن تعدد الأسماء ـ كما يقال ـ لدلالة على شرف المسمى وأهميته، وهذه أهم الأسماء التي وردت في موضوع الدراسة:

يبوس: وهو الاسم الأول لمدينة القدس العربي الكنعاني نسبة إلى اليبوسيويين الذين أنشأوا مدينة القدس منذ خمسة آلاف سنة وهو رمز التجذر العربي وأحقيته في فلسطين، **جبل الزيتون**: وهو أحد الجبال الأربعة التي بنيت عليها مدينة القدس، **أرض الرسالات**: فهي مدينة مقدسة منذ بنى اليبوسيون هيكلاً ل (شالم) إلههم الأعلى، واعتبارها عاصمة المؤمنين على مختلف دياناتهم، **القدس**: وهو اسم مصدر في معنى الزيادة، والتقديس أي التطهير، والقدس البركة والطهر، وقد تردد كثيراً في قصائد عديدة، وبذا يكون اسم القدس قد تكرر خمساً وخمسين مرة، **قدس الأقداس**: وهو من أكثر الأسماء قدسية، **بيت المقدس**: وهو الاسم العربي للمدينة المقدسة ، لأن الله بارك فيها بأن باعد الشرك عنها، ولأنها قدست أي طهرت من الشرك والذنوب، **بيت الله**: وفي هذا دلالة على قدسية هذا المكان والتي تتمشى مع تسامح المسلمين، **المسجد الأقصى**: وهو الاسم الذي وثقه الله سبحانه وتعالى في أول سورة الإسراء. **الأقصى**: وقد ورد هذا الاسم مجرداً عن المسجد في قصائد كثيرة وتكرر بشكل كبير. وبذا يكون اسم الأقصى قد تكرر بشكل أو بآخر ستاً وثمانين مرة ليتصدر الأسماء كلها، وهذا ينسجم مع انتفاضة الأقصى ويؤكد عروبة الأقصى والقدس بل فلسطين كلها أرض الرباط، **الصخرة**: دلالة على المعجزة الإلهية المرتبطة

بالإسراء والمعراج، **قبة الصخرة**: دلالة على عروبة القدس والتذكير ببناة قبة الصخرة من الأمويين، **أول قبلة**: التذكير بأهمية القدس والأقصى الذي جعله الله قبلة المسلمين الأولى، **لؤلؤة الإيمان**: إشارة إلى قدسية المكان لجميع المؤمنين بالله، **ديار الإسلام**: التأكيد على دور المسلمين في إنشاء وتنظيم وحماية هذه المدينة،**عبق المسك**: إشارة إلى مدى الروحانية الإيمانية لمدينة القدس، **ساح الجهاد**: إشارة إلى مدى التضحيات التي بذلت للحفاظ على عروبة القدس، **مقدس الأنوار**: إشارة إلى النبوات العديدة التي حلت في هذه المدينة المقدسة، **مسرى البراق**: إشارة إلى حادثة الإسراء والمعراج وبطل هذه الرحلة محمد عليه السلام، **مسرى المختار**: إشارة إلى ارتباط هذا المكان بالنبي العربي محمد عليه الصلاة والسلام، **مسرى رسول الله الأعلى**: إشارة إلى رحلتي الإسراء والمعراج وارتباطهما بالقدس، **مسرى النبي**: التأكيد على عروبة وإسلامية مدينة القدس، **مسرى أحمد**: التأكيد على ارتباط هذا المكان بالنبي العربي محمد عليه الصلاة والسلام، **المحراب**: إشارة إلى تاريخ اليهود المليء بالحقد والتآمر والتشكيك حتى في أنبيائهم، **النفق**: إشارة إلى النوايا الخبيثة والعمل السري الصهيوني للقضاء على عروبة القدس، **اللطرون**: إشارة إلى المعارك الباسلة التي خاضها العرب في الدفاع عن القدس.

د.رموز مستمدة من الأساطير والتاريخ والحكايات القديمة:-

وردت بعض الرموز القديمة استلهمها الشعراء من الأساطير التي استقوها من مختلف العيون من الميثولوجيات الإغريقية الرومانية، والبابلية والكنعانية والمسيحية بل من التراث العربي.

فالأسطورة بما تصطفيه من رموز قادرة على إخضاع غير المدرك وإيلاجه في المدرك المفهوم انطلاقا من طبيعة حضور النصوص الغائبة من خلال الرمز الأسطوري الحاضر في النص (وقد اكتسبت القصيدة المعاصرة أبعادا جديدة باستنادها إلى الأسطورة لما يتوافر فيها من رموز ومعان ذات قيمة

ثورية تفتح الطريق للتعبير عن تجارب أكثر عمقا وتسهم في إثراء الحياة وتقديم رؤية أروع وأفق أرحب للتفكير والإحساس بالحياة على مختلف الأصعدة[1].

"وذلــك لأن طبيعة الأسطورة في الغالب لا تختلف عن طبيعة التجربة الشعرية كثيرا، وكلما اقترب الشعراء من الرؤية الأسطورية وتحركوا بوحي من معانيها قدموا أروع النماذج الشعرية"[2].

وقــد تجــاوز بعض الشعراء عند توظيفهم لبعض الرموز الأسطورية الاستخدام السطحي للأسطورة بأبعادها الزمانية والمكانية، و أفرغوها من بعض دلالاتهــا التراثية، مضفين عليها دلالات ورؤى جديدة بشكل أضحت فيه صدىً إيحائــيا ونبضاً داخلياً يسري في مفاصل النص، ويمنحه طاقات تعبيرية جديدة تعبــر عن مفاهيم معاصرة تتناسب مع تجارب المبدع وانفعالاته، وهذا يكشف عــن فعالــية الرمز الأسطوري وديناميته داخل العمل الفني، وحضوره بوصفه عنصــراً مــتفاعلاً مع الذات المبدعة و "اعتباره حياة يحتضن زمن الأنا ويفعل داخلــه"[3]، ويســتكمل الجوانب الدلالية الموجودة والمحيطة بتجربة المبدع من خلال لحظات التلاقي بين الواقعي والأسطوري التي تعمل على نقل التجربة من إطارهــا الذاتي المحدود إلى آفاق إنسانية واسعة، لأن "اللغة عندما تبني وتركب فــي إطــار تكــوين أدبي متكامل، تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية"[4].

وليس توظيف الرموز الأسطورية عملية سهله، لأنها تحتاج إلى براعة فنــية وخيال واسع، "فقد تزدحم القصيدة بالرموز البسيطة ولكنها لا تتمكن من

---

(1) د.احســان عــباس، اتجاهــات الشعر العربي المعاصر صــ١٢٨-١٢٩، دار الشروق عمان، الطبعة الثانية ١٩٩٢م.

(2) د. احمــد شــعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر صــ٤١، مكتبة القادسية- فلسطين الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

(3) عــبد العزيــز بــو مسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس - أفريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٨م، صــ٢٢.

(4) نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق-مكتبة غريب-ودار قباء- القاهره١٥٨.

خلق رمز مركب، وذلك لفقدانها القدرة على الترابط والتلاحم والرقي بمستوياتها إلـــى مســتوى الرمز المركب، وتبقى القصيدة عبارة عن رموز بسيطة متنوعة تعبـــر عن أفكار وقضايا مفككة البنية، لا تربطها أية نتائج، ولا تحمل أية وحدة عاطفـــية أو فنـــية"(٥) وهذا ما نلمسه عند توظيف بعض الرموز الأسطورية في شعر انتفاضة الأقصى.

ويعلـــل الدكـــتور صلاح فضل اهتمام بعض الشعراء بتوظيف بعض الرموز الأسطورية والحكايات الخرافية القديمة بقوله: "هناك مظهر من مظاهر الشعر الحديث هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز، ولم تكن الحاجة إلـــى الرمـــز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشـــر عـــن اللاشـــعور لـــن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأســـاطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا"(١).

ومن الرموز التي وردت في شعر الانتفاضة:

الغـــار: رمز للنصر، وأصل هذه الكلمة كما قيل: "كانت "دفني" ابنة إله صغير، إلـــه أحـــد الأنهار وقد رآها "أبولو" إله الشمس الجبار فأحبها وطاردها محاولاً اغتصـــابها، وقـــد استنجدت بأبيها، فرشها بجفنة من الماء وأحالها شجرة غار تضـــفر من أغصانها الأكاليل للأبطال، **الشيطان وإبليس**: رمز الشر والفساد، **السلاســـل**: رمـــز النزوح والتشرد والتشتت والسبي البابلي وما حل بالشعبين اليهودي والفلسطيني، وهو يرمز إلى السجن والسجان معاً، وقد استطاع الشاعر توظيفه ليشير إلى التشرد والنزوح الفلسطيني حيث وجد فيها معادلاً موضوعياً

---

(٥)محمـــد مصـــطفى قلاب: الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث–أطروحة دكتوراه–إشراف: د. عبد الولي البغدادي– جامعة الفاتح– ٢٠٠٢م.

(١)د. صلاح فضل – أساليب الشعرية صـــ٧٨.

من تراث العدو يعادل مأساة النفي والتشريد التي يعاني منها الشعب الفلسطيني، **كنعان**: رمز التجذر العربي وأحقيته في أرض فلسطين، **الزير**: رمز الشجاعة والفروسية العربية القديمة، **عنترة**: رمز البطولة العربية والتصميم على انتزاع الحقوق، **التتار**: رمز الهمجية والوحشية الإنسانية والتي تمثلها الصهيونية ومنظماتها الإرهابية، **عاد وثمود**: رمز للظلم البشري الزائل مهما بلغ جبروته وقوته، **داحس والغبراء**: رمز التناحر العربي غير المقبول، والانشغال عن قضاياهم الهامة، **اليسوع، وعيسى والصلب والصليب والخشب المقدس والمسامير**: من أكثر الشخصيات التراثية الدينية حضوراً وتوظيفاً في شعر انتفاضة الأقصى، لما له علاقة بالظلم الواقع على الإنسان الفلسطيني من قبل الصهاينة.

وقد شكلت هذه الرموز الأسطورية حالة من تجليات الرؤية ولذلك يقال: "إن الرمز أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن حقيقة ما زالت غير معلومة، ولا يوجد لها أي معادل لفظي سابق عليها"[٢].

ويرى الدكتور علي عشري زايد أن الشاعر العربي المعاصر حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها، من خلال الشخصية"[٣]، وعلى الرغم من قدم الأساطير، فإنها لم تفقد قيمتها حتى في زمن الحداثة، بل ظلت تُقرأ وتوظف بوصفها ذات أبعاد دلالية، فهي "عبارة عن منظومة اتصال، إنها رسالة، ومن هنا ترى أن الأسطورة ليست موضوعاً ولا مفهوماً ولا فكرة. إنها صيغة من صيغ الدلالة،

---

(٢)هذه المقولة ليونج أوردها جبرا إبراهيم في كتابه الرحلة الثامنة طبعة المؤسسة العربية بيروت ط٢ ١٩٧٩، صـ٤٤.

(٣)د.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، صـ١٠٩، دار الفكر القاهرة، ١٩٩٧م.

إنهـا شـكل"[٤] للتعبيـر عـن كثيـر مـن قضايا الإنسان ورغباته الشعورية واللاشعورية.

وقد وردت بعض الرموز من الأمثال والأقوال العربية المأثورة منها:

فالسـلام عليك يوم ولدت في بلد السلام: رمز إلى الحق الفلسطيني فـي بلـد السلام فلسطين، **ويوم مت ويوم تبعث من ظلام الموت حيا**: رمز الجور والظلم الواقع على الفلسطيني ورمز الأمل في النصر ونيل الحرية مهما طالت مدة القهر وعظم تجبر العدو، **رب ضارة نافعة**، **ساءت معكرة وساءت صـافية**: وهـي رمـز الى سوء طباع الصهاينة، **ريح صرصر عاتية**: رمز الإصرار والتحدي أمام همجية العدو الصهيوني، **كمثل الشاة تصبح دون راع**: رمـز الـى سوء القيادة العربية وعدم التنظيم، والتخبط، **جئت يا عبد المعين**: رمـز الـتخاذل العربـي أمام الهجمة الصهيونية الشرسة على العرب، **العرق دسـاس**: رمـز إلى سوء الطباع والأخلاق الصهيونية منذ القدم، **وهل يخفى القمـر**: رمـز إلـى عدالـة القضية العربية، ومدى تقصير العرب في الدعم والمناصرة، **من يهن يسهل الهوان عليه**، **ما لجرح بميت إيلام**: رمز الهوان العربي، **إن السفينة لا تجري على الطين**: رمز العجز العربي، وعدم القدرة علـى تغييـر الواقع، **إذا الشعب يوما أراد الحياة**: رمز التصميم على النصر وتحرير المقدسات.

لذا من خلال تلك الرموز التي عرضنا لها نستطيع القول: إن نفراً من الشـعراء العـرب أمثال: د.سعد الغامدي: د.محمد الشهري، ومحمود درويش، وأحمد مطر، وعبد الرحمن فرحانه، وعيسى العلي، ومحمد العائد، وغيرهم، قد استطاع توظيف هذه الرموز واستثمارها، وقد قام بعضهم بخلق شخصيات حية تبقـى فـي ذهـن القـارئ وفي نفسه، كما احتفظوا بعناصر قصصية درامية

---

(٤) رولان بـارت-اسـطوريات-ترجمة مقداد قاسم-مركز الإنماء الحضاري-حلب، ط١، ١٩٩٦م، صـ٢٤٧.

واعتمدوا في بنائهم على إشارات تاريخية وأسطورية ساعدت في توضيح بنائهم الموضوعي، وجعلت منه قالباً فنياً موازياً لما يثيرون من موضوعات، ولما يحيون من أساطير، وليس مجرد تعبير عن بعض المشاعر الخاصة المتصلة بهذه الموضوعات أو تلك الأساطير.

وبهذا تتسع حالة الرمز القديم لانضواء رموز أخرى تتظافر لإبراز صورة الإنسان الفلسطيني الذي يحمل معاناة الإنسان المضطهد في هذا الكون، والذي يبحث له عن موطئ قدم تحت الشمس، كما يبدو من إيحاءات السياق الشعري.

ثالثاً : عناوين القصائد وإشاراتها ودلالاتها

بعد دراسة وتأمل عناوين القصائد التي وردت في المدونة الشعرية المدروسة والتي يمكن لنا تصنيفها من حيث علاقتها بالقدس إلى قسمين رئيسيين:

قسم له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالانتفاضة، والأقصى أو بالقدس، وهو ما يغلب على قصائد هذه المدونة، إذا تصل إلى أكثر من تسعين في المائة من مجموع القصائد، **والقسم الآخر ليس لعناوين قصائده علاقة بانتفاضة الأقصى أو بالقدس موضوع الدراسة** وهي نسبة ضئيلة تصل إلى ٩% تقريباً من إجمالي قصائد المدونة الشعرية المدروسة .

ويمكننا تقسيم القسم الأول إلى ثلاثة أقسام :

أ- **علاقة تطابق أو استغراق**، أي أن العنوان يشير لانتفاضة الأقصى، أو يحتويها أو يشملها وهي علاقة مباشرة، وتصل نسبة هذه القصائد إلى ٢٥% تقريباً من إجمالي قصائد المدونة .

ب- **علاقة تقاطع** أي أنَّ العنوان يشكل جزءاً من انتفاضة الأقصى أو له علاقة مباشرة بها، وتصل نسبة هذه القصائد إلى ثلث قصائد المدونة تقريباً .

ج- علاقة إشارية أو رمزية أي علاقة غير مباشرة بالانتفاضة أو بالأقصى أو بالقدس، وتصل نسبة هذه القصائد إلى ثلث قصائد المدونة تقريباً ويمكن ملاحظة ذلك بشئ من التفصيل عن طريق الجداول الآتية :

القسم الأول (أ)

إن عناوين القصائد في هذه المجموعة ذات صبغة تقريرية خاصة، تمنح أجواء قصائدنا صلابة، وتملأ مضمونها بمحسوسية معيشة منذ اللحظة الأولى التي يطالعنا فيها عنوان القصيدة بخلاف ما عليه الحال في بقية قصائد المدونة الشعرية المدروسة، فقصائد هذه المجموعة تحمل اسم الحجر أو الانتفاضة أو الأقصى أو القدس أو ما في معناها، فجميعها تشترك في تقرير البداية السلبية كالجريح، والشهيد والذكرى الحزينة كالآهات، واستحضار الأبطال القوميين التاريخيين المفتقدين في مثل هذه الظروف، أو البداية الإيجابية كالانتفاضة، والحجر والجهاد إلى غير ذلك .

فعناوين هذه المجموعة بشقيها السلبي والإيجابي، تحمل شحنات عاطفية لكل العرب والمسلمين، تستثير الهمم وتشحذ العزائم وتذكر بالمقدسات وبالجراح والمعاناة وبعمق المأساة وعظم المسؤولية في ظل غياب الأبطال القوميين والمسلمين، من هنا نستطيع القول: إن عناوين هذه القصائد، بل مضمونها من أفضل قصائد المدونة الشعرية المدروسة من حيث ارتباطها بالانتفاضة وبالأقصى وبالقدس والمقدسات ارتباطاً مباشراً كما أنها تعكس التجارب الشعرية التي تشغل الشعراء الذين شغلتهم الانتفاضة والقدس والمقدسات، وهذا لا يعني أن كل القصائد في هذه المجموعة متماثلة ففي كل قصيدة تجربة، وفي كل تجربة رؤية، ومن تكامل التجارب والرؤيات نحصل على رؤية فنية للواقع العربي الذي هو انعكاس لواقع القدس والمقدسات والقضية الفلسطينية باعتبارها أخطر قضايا أمتنا العربية خلال هذا القرن .

ولضيق المقام نكتفي ببعض الإشارات السريعة لكثرة عدد القصائد .

أ. علاقة التطابق أو الاستغراق، تتضح من خلال الجدول رقم (١) التالي:

م	عنوان القصيدة	الإشارة أو الدلالة
١	آهات أموية في محراب الأقصى	إشارة إلى جراح ومعاناة الأقصى من خلال استحضار الخلفاء الأمويين الذين شيدوا الأقصى
٢	آهات القدس	إشارة إلى معاناة القدس ومآسيها وجراحها .
٣	أما آن أن يستريح الحجر	تنديد وسخرية من المتقاعسين عن نصرة أبطال الحجارة من القادة والزعماء وقادة الجيوش العربية .
٤	إمضاء حجر	إشارة إلى البطولة والانتصار القوي الذي أنجزته الانتفاضة
٥	الانتفاضة	التأكيد على أهمية الانتفاضة في ظل الواقع العربي المتردي .
٦	انتفاضة الأقصى	التذكير بأهمية المقدسات التي من أجلها اندلعت الانتفاضة .
٧	اندلاعات	التأكيد على طبيعة الصراع في الأرض المحتلة بين العرب والصهاينة الذين يهاجمون العرب بين الحين والحين .
٨	بطاقة إلى الأقصى	إشارة إلى القصور العربي في تقديم الدعم ونصرة إخوانهم أبطال الحجارة والاكتفاء بالبطاقة .
٩	حجر ... أحنّ	التأكيد على فعالية الحجر وفعالية الانتفاضة في ظل غياب السلاح والجيوش العربية بمعداتها الحربية .
١٠	درة الأقصى	التذكير بشهداء انتفاضة الأقصى أمثال محمد الدرة .
١١	شهيد الأقصى يودع أمه	التأكيد على قوة إيمان الشهداء ودور الأم الفلسطينية في الانتفاضة
١٢	على لسان الأقصى الجريح	إشارة إلى جراح المقدسات العزبية في القدس ومعاناة أهلنا هناك
١٣	في يوم القدس	التأكيد على أهمية القدس في الصراع العربي الصهيوني

		الصهيوني .
١٤	لبيك يا أقصى	إشارة إلى حب الجهاد والاستشهاد من أجل المقدسات
١٥	نداء الدماء على ساحات الأقصى	التأكيد على أن تحرير المقدسات لا يتم إلا بمزيد من الشهداء .
١٦	اليوم قد نطق الحجر	إشارة إلى أن الانتفاضة قد حطمت الصمت العربي الطويل تجاه جرائم العدو واغتصاب الأرض وتدنيس المقدسات .

ب. علاقة تقاطع يوضحها الجدول التالي رقم (٢)

م	عنوان القصيدة	الإشارة أو الدلالة
١	أبي عاد اليهود	إشارة إلى الغدر الصهيوني المتكرر منذ القدم
٢	اثنتا عشرة آية من سورة الحجر	الإشادة بالحجر الفلسطيني من خلال التأكيد عليه من خلال القرآن الكريم
٣	أحمد	إشارة إلى التضامن الشعبي العربي مع انتفاضة الأقصى من خلال الطفل المصري أحمد الذي جاء من القاهرة إلى رفح ليشارك إخوانه أطفال فلسطين انتفاضتهم ، وكذلك إشارة إلى الحقيقة المرة المتمثلة في الحصار العربي الصهيوني على الإنسان العربي الثائر من خلال إرجاع الطفل ومنعه من مشاركة أشقائه أطفال الأقصى كما أنه إشارة إلى العجز العربي على المستوى الرسمي عن مناصرة أبطال انتفاضة الأقصى.
٤	أشلاء درة	إشارة إلى همجية ووحشية العدو الصهيوني في التعامل مع أطفال الانتفاضة
٥	أطفالنا	رمز إلى مشاركة أطفال فلسطين الفعالة في الانتفاضة ، كما أنه رمز إلى وحشية العدو الصهيوني في التعامل مع أطفال الانتفاضة .

٦	اعتذار عبري	رمز إلى الحقد الصهيوني والوحشية المتحضرة.
٧	إلى روح البطل الصغير محمد جمال الدرة	إشارة إلى شجاعة أبطال الانتفاضة ووحشية العدو الصهيوني
٨	إلى الشهيد الدرة	إشارة إلى شجاعة أبطال الانتفاضة ووحشية العدو الصهيوني
٩	إليك يا محمود	إشارة إلى وحشية العدو الصهيوني وجبنه أمام شجاعة المقاتل الفلسطيني
١٠	التحرير	نقد لاذع وسخرية مريرة من العرب المتهودين ومن اليهود والصهاينة معاً
١١	أم الشهيد مروان شملخ	إشارة إلى بطولة الأم الفلسطينية والسخرية من أوهام السلام .
١٢	درة العرب	رمز الخجل العربي حيال جرائم العدو الصهيوني ، ووحشيته التي فاقت كل تصور مع أطفال الانتفاضة .
١٣	زيتونة بيت المقدس لا تذبل	رمز التراث والتجذر الفلسطيني ورمز الأمل في النصر والسلام العادل القادم .
١٤	الفأرة إسرائيل تتجول في الوطن المضبوع	رمز الغطرسة الصهيونية في ظل العجز العربي
١٥	قتلوا الصبي محمداً	إشارة إلى وحشية وهمجية الصهاينة مع أطفال الانتفاضة .
١٦	قمر مقدسي يشرق في غابات الزيتون	رمز الأمل في التحرير من خلال انطلاق انتفاضة الأقصى .
١٧	ما أخذ بالقوة	إشارة إلى صلف العدو الصهيوني وعدم جدوى الحلول السلمية
١٨	محمد	إشارة إلى همجية الصهاينة في التعامل مع أطفال الانتفاضة .

١٩	مناجاة الطفل الشهيد محمد الدرة	إشارة إلى همجية الصهاينة في التعامل مع أطفال الانتفاضة
٢٠	مواكب الشهداء	إشارة إلى حجم التضحيات التي تقدمها الانتفاضة .
٢١	هو رامي أو محمد	إشارة إلى وحشية وهمجية العدو في التعامل مع أبطال الانتفاضة
٢٢	وحدي أؤرخ للضحايا	رمز التخاذل العربي على كل الأصعدة عن الوقوف بجانب الشعب الفلسطيني في محنته
٢٣	ورموك يا رامي	إشارة إلى همجية العدو الصهيوني ووحشيته مع الأطفال الأبرياء

ج. علاقة إشارية أو رمزية يوضحها الجدول رقم (٣)

م	عنوان القصيدة	الإشارة أو الدلالة
١	أما في القوم من رجل رشيد	رمز الاستهانة والسخرية اللاذعة للزعماء العرب في ظل غياب القائد العربي القادر على التحدي .
٢	ثوب التتار	رمز إلى وحشية العدو الصهيوني التي تذكر بما اقترفه التتار في حق العرب .
٣	حينما يصبح الحمام سلاماً	رمز إلى السلام الهزيل في ظل غياب موازين القوى العربية والدولية .
٤	درب الندامة	رمز إلى فشل الحلول الاستسلامية مع العدو الصهيوني الذي لا يعرف غير لغة القوة
٥	دمع المآقي	رمز المعاناة الفلسطينية أمام همجية جرائم العدو على مرأى ومسمع العالم أجمع .
٦	رسالة إلى منظمة المؤتمر	رمز اليأس من خلال صرخة الاستغاثة الأخيرة لزعماء الدول العربية والإسلامية

	الإسلامي	
٧	السيف أمضى مـــن التهريج والخطب	رمز إلى عدم جدوى الحلول الاستسلامية مهما روج لها المروجون
٨	شطب السلام	رمز إلى اليأس من عملية السلام والمفاوضات مع العدو الصهيوني
٩	الشهيد اشهيد والقبـــر الكل زايره	دعـــوة إلــــى التضـــحية والاستشـــهاد في سبيل تحرير المقدسات
١٠	طفح الكيل	إشارة إلى العجز والتخاذل العربي أمام جرائم وانتهاكات العدو الصهيوني
١١	عجـــب مـــن عجب	إشـــارة إلــــى مدى العجز والهوان الذي وصل إليه قادة الأمـــة العـــربية وزعماؤهـــا عن نصرة الحق العربي الإسلامي المهان في المقدسات في فلسطين
١٢	فلســـــطينية العينين	رمـــز إلــــى بطولة أبطال انتفاضة الأقصى وتصديهم وحدهم للكيان الصهيوني الوحشي.
١٣	فـــي طـــريق الحزن	رمـــز البطولة لأطفال الحجر في ظل التقاعس والصمت العربي المخجل تجاه المقدسات
١٤	قاطعوهم	ســـخرية مـــن أولـــئك الـــذين يتعاملون مع مَن يمدون الصهاينة بالسلاح والمال والدعم .
١٥	القربان	رمـــز البشـــارة التي يجسدها شهداء الانتفاضة في ظل العجز والصمت العربي المطبق .
١٦	مخربون نحن	رمـــز البطولة التي يجسدها أبطال الانتفاضة والمقاومة في فلسطين
١٧	مهلاً	رمز الغضب العربي القادم على الكيان الصهيوني والذي تمثل الانتفاضة طلائعه الأولى .
١٨	هـــم قتلوك يا	إشارة إلى همجية العدو الصهيوني ووحشيته في التعامل

	سارة	مـــع أبطـــال الانتفاضة حتى لم يسلم من القتل الأطفال الرضع .
١٩	وإذا الموؤدة سئلت	إشـــارة إلى همجية العدو الصهيوني ووحشيته في القتل حتـــى لـــم يسلم من ذلك الأطفال الرضع ، وإشارة إلى الـــتخاذل العربـــي الذي لم يدافع عن أمته فهم يتحملون وزر قتل أطفال فلسطين .
٢٠	وجعلـــــــناكم أكثر نفيرا	رمـــز التخاذل العربي والإسلامي والدولي بما في ذلك المنظمات الدولية،للسكوت على جرائم العدو الصهيوني
٢١	الوجه والكف	إشـــارة إلـــى الصـــمت العربـــي حيال جرائم العدو في فلسطين خوفاً أو تملقاً لأمريكا والغرب .

القسم الثاني الذي ليس لعناوين قصائده علاقة بالقدس يوضحها

جدول رقم (٤)

م	عنوان القصيدة	اسم الشاعر
١	إيقاعات للورد	سليم النفار
٢	خلاصة القول	محمد العائد
٣	عفواً يارا	د. فيصل السعد
٤	لا ترقبوا	أحمد بن الفيفي
٥	لا تسأليني يا هتون	وليد بن صالح الغرير
٦	هي في النساء	د.سعد عطية الغامدي

رابعـــا: دراســـة نقديـــة تطبيقية على أربع من قصائد المدونة الشعرية المدروسة:-

إن إحســـاس الشـــاعر المعاصر بجمود اللغة المعجمية، وعجزها عن اســـتيعاب الـــتجارب الحديثة المتداخلة، دفعه للبحث عن سبيل أكثر قدرة على اســـتيعاب متطورات الحياة، فلجا إلى تفعيل اللغة من الداخل، وخلق لغة رمزية مفـــتوحة علـــى تأويلات لا نهائية، تستوعب ما يستجد من أحداث لذلك استغل بعـــض الشـــعراء إمكانات اللغة في ترميز بعض الألفاظ "ليعمل على تخصيب

الرؤى، وليستطيع أن يمد طرفه إلى غياهب تجربته، مما يعطيه القدرة على أن يشق في حقل الفن رؤى شعرية نبتها الرمز، وثمرها تلك المعاني المختلفة التي ندركها من خلال القصيدة"[1]، لاسيما أن حقيقة الرمز حقيقة تكثيفية إيحائية قائمة علـى الاختـزال في الألفاظ والتكثيف في الدلالة، والتوسع في الأفق المعرفي والفضـاء الإيحائـي الـذي يدفع المتلقي للمساهمة في خلق المحمول الدلالي، والكشـف عن القيمة الجمالية للعمل الفني، ويطلق العنان لقراءات متعددة غير نهائـية، فالرمز مفتوح الدلالة، إذ يحول عملية التلقي من عملية استهلاكية إلى مشـاركة إبداعـية، مـن خلال عمليات القراءة الخلاقة التي تعيد كتابة النص وتجعلـه "قابلا لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائم عن اكتماله اللامحدود، وهـو بذلك ناقص الكتابة، والقارئ هو المهتم لهذا النقص، ووجود القارئ هو الـذي يضمن إمكانية إعادة كتابة النص بشكل دائم"[2]، إن شرح الرمز وتحديد دلالـته يفسد على الشاعر رموزه، وعلى المتلقي مشاركته الإبداعية، لأن الرمز فضـاء واسـع للمتلقي، ومجال مفتوح "للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشـعورية، وهـو كما يرى، (يونج) وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيـره، فهـو أفضـل طـريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي"[1].

فترميـز بعـض الألفاظ، لا تعني انتزاعها من سياقها الأدبي، بل يكون حضـورها فـي النص ضمن سياق فني تتفاعل معه وتكتسب من خلاله دلالتها الرمزية، لان "الدلالة موجودة في المفردة، أما الترميز فيعمل في الملفوظ داخل

---

(١) رجـاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث-منشاة المعارف، الإسكندرية- ١٩٨٥، صـ١٠٥.

(٢) محمـد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة - بيرزن- ط١- ١٩٧٩ صـ١٩٥.

(١) عـبد القـادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي-دار الفكر- عمان، ط١، ١٩٩٣، صـ٦٣.

التــركيب"[2] الذي يكسبها فعالية فنية تثير ما فيها من قيم دلالية وجمالية وفنية، تــنهض بالعمل، وتخلق موقفا رمزيا يتآزر مع باقي مكونات النص، ويحمل في طــياته بذور التفعيل الدلالي والانفتاح الإيحائي على البناء الكلي للنص، تصبح المفــردة مــن خلاله رمزاً حياً ينبض بالحيوية لأن "كل محتوى للوعي هو في جوهــره ذو طبــيعة علائقــية، إنــه جــزء داخل كل ولا يكون أبداً عنصراً معــزولا"[3] مستقلا بذاته. فإن ذلك يضعف القيمة الجمالية والفنية، ويبدد الوحدة العضــوية مستقلا بذاته. فان ذلك يضعف القيمة الجمالية والفنية، ويبدد الوحدة العضوية "لان الجزء لا يكتسب أبعاده إلا داخل الكل"[4] وهذا ما نكاد نلمسه في كثيــر مــن الألفاظ التي تم ترميزها في شعر الانتفاضة، لأن ذلك لم يستطع أن يخلــق حيــزاً رمزياً له أبعاده الدلالية ومكوناته الإيحائية التي تصل إلى درجة الكمــال و "رؤيته الفنية مهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة"[5]، لا تحمــل الاســتقلالية التامة، وبذلك تظل مثل هذه الرموز تعبر عن حالة انفعالية مفردة، تعكس تجربة فنية غير مركبة يمكن دراستها بصورة منفردة.

مــن هــنا كان الرمز في شعر الانتفاضة ظاهره معرفية وفنية جديرة بالدرس بسبب ثراء دلالاتها المتعددة، وكيفية توظيفها، هذا فضلا عن أن الرمز فــي هذا الشعر يمثل خصوصية تنبع من تأثره بالواقع العربي والفلسطيني الذي يعــيش صــراعاً مريراً مع الصهيونية، وما يتولد عن ذلك من أنماط الصراع الأخــرى سلبا وإيجاباً، كما أن الواقع المفروض على المبدعين هو الذي دفعهم إلى اللجوء إلى الرمز بوصفه "نوعا من التعامل الفني في تصوير الواقع وتخطي

---

(٢)تزفيطان طودوروف: الشعرية-ترجمة فكري المبخوت ورجاء سلامة-دار توبقال – الدار البيضاء،صــ٣٣.

(٣)مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيولوجية المعاصرة – ترجمة حميد الحمداني و آخرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧، صــ٦٣،٦٤.

(٤)جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين-الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٣م، صــ٨١.

(٥)محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري-دار المعارف-القاهرة-صــ١٩.

الرقابة"[1] للحفاظ على سلامتهم وضمان وصول الخطاب إلى الجماهير وتمكنهم من القيام برسالتهم الإبداعية والقومية في الوقت ذاته.

وهـذا ما نلمسه عند محمود درويش في قصيدة بعنوان (محمد) يقول فيها:

•محمد

يعشعش في حضن والده طائراً خائفاً

من جحيم السماء ، احمنى يا ربي

من الطيران إلى فوق إن جناحي

صغير على الريح والضوء أسود

محمد

يسوع صغير ينام ويحلم في

قلب أيقونه

صنعت من نحاس

ومن غصن زيتونه

ومن روح شعب تجدد

محمد

دم راد عن حاجة الأنبياء

إلى ما يريدون، فاصعد

إلى سدره المنتهى

يا محمد

وردت رمـوز مستمدة من التراث المسيحي والإسلامي منها (يسوع – أيقونه – معبد – جحيم السماء – ملاك – الأنبياء – سدرة المنتهي، محمد)

وإن حظـيت شخصـية اليسوع عليه السلام بنصيب الأسد من عمليات الترميـز والاستحضـار في شعر الانتفاضة لما لها من أهمية خاصة في إثراء

---

(١)رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة-دار الهلال-ط٢-صـ١٣٧.

المضــمون الشعري، وكشف الكثير من المعاني، فإن محمود درويش لا يكتفي هــنا بالإشــارة إلى هذه الشخصية كغيرة من الشعراء، وإنما يدير معها حواراً ويتداخل معها بأشكال وأساليب شتى إلى حد يكاد يتوحد مع الشخصية التراثية.

وإذا كان اليسوع المسيح عليه السلام رمز العذاب والألم والتسامح، فهو رمز للثورة والخلاص من المحتل، ولقد جعل محمود درويش من عذاب اليسوع معــادلاً موضــوعياً لعذاب الشعب الفلسطيني، كما اتخذها رمزاً للبعث والتجدد وعودة الحياة من جديد، وذلك لبعث الأمل في النفوس وإخراجها من حالة البكاء إلى حالة الثورة والتخلص من القيد، ولا يخفي الربط الواضح بين بعث اليسوع وبعث الفلسطيني المتمثل في ثورة الحجارة وطرد الاحتلال .

ويــرجع علــى عشــري زايد هذا الشيوع لشخصية اليسوع في الشعر المعاصــر الــذي يعتمد توظيف التراث الديني إلى ما تحمله من دلالات كبيرة، فهي تحمل ملامح أساسية أهمها:

العــذاب، والفــداء، والحياة من خلال الموت، وعلى هذه الملامح أسقط الشعراء معظم الدلالات المعاصرة التي استدعوا فيها شخصية المسيح "(١)

ويرجع رجاء النقاش ذلك إلى أن "فلسطين أرض المسيح ، وقد اقترنت مأســاة المســيح بالصــليب الــذي أراد اليهود أن يصلبوه عليه [لكن الله خيب سعيهم]، فالصليب يقترن بفلسطين القديمة، وهو يقترن بفلسطين المعاصرة، لأن الــيهود يــريدون أن يصــلبوا فلســطين وكل شيء فيها، ويقضوا عليها وعلى أهلها[٢].

وشخصــية محمد – صلى الله عليه وسلم – وهي التي انفرد بها القرآن الكريم،لكن أحداً من الشعراء لم يجرؤ على استحضار هذه الشخصية لما في ذلك من الحرج،لذلك حاول درويش توظيف هذه الشخصية من خلال إشارات رمزية

---

(١)على عشري زايد – استدعاء الشخصيات التراثية ص١٠٨ .

(٢) رجــاء النقاش – أدباء معاصرون – مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة – ١٩٦٨ م – ص ٢٥٠ .

مــن خلال توظيف اسم الشهيد الطفل محمد الدرة تارة وتوظيف النص القرآني تــارة أخرى ،كما في نهاية النص(فاصعد إلى) سدرة المنتهى يا محمد) ليجسد رمزاً لإصرار اليسوع في الوصول إلى الهدف الوطني والسياسي وهو الصمود والإصرار والثورة على الظلم والاحتلال.

مــن هــنا فقــد استطاع محمود درويش ان يشكل رموزه مضيفاً عليها مفاهيماً جديدة، ترتبط بمرحلة الانتفاضة، ليهز الضمير العربي والإنساني برسم هذه الصورة التي لها أبعادها الإنسانية والروحية والفكرية من خلال توظيف هذه الــرموز علــى تــنوعها لتــتجاوب أصداؤها عبر النص الشعري ليصنع منها سمفونية النضال والبطولة والشهادة.

وفي قصيدة بعنوان (طفح الكيل) شعر أحمد مطر بتاريخ ٢/١١/ ٢٠٠٠م يقول فيها:

ارفعوا أقلامكم عنها قليلا
واملئوا أفواهكم صمتاً طويلا
لا تجيبوا دعوة القدس..ولو بالهمس
كي لا تسلبوا أطفالها الموت النبيلا
دونكم هذي الفضائيات فاستوفوا بها "غادر أو عاد"
وبوسوا بعضكم..وارتشفوا قالا وقيلا
ثم عودوا..
واتركوا القدس لمولاها...
فما عظم بلواها
إذا فرت من الباغي.. لكي تلقى الوكيلا!
طفح الكيل..وقد آن لكم أن تسمعوا قولا ثقيلا
نحن لا نجهل من أنتم...غسلناكم جميعا
وعصرناكم..وجففنا الغسيلا
إننا لسنا نرى مغتصب القدس..يهوديا دخيلا

فهو لم يقطع لنا شبرا من الأوطان

لو لم تقطعوا من دونه عنا السبيلا

أنتم الأعداء

يا من قد نزعتم صفة الإنسان..من أعماقنا جيلا..فجيلا

واغتصبتم أرضنا منا

وكنتم نصف قرن..لبلاد العرب محتلا أصيلا

انتم الأعداء

يا شجعان سلم..زوجوا الظلم بظلم

وبنوا للوطن المحتل عشرين مثيلا!

أتعدون لنا مؤتمراً!

كلا

كفى

شكرا جزيلا

لا البيانات ستبني بيننا جسراً

ولا فتل الإدانات سيجديكم فتيلا

نحن لا نشتري صراخا بالصواريخ

ولا نبتاع بالسيف صليلا

نحن لا نبدل بالفرسان أقنانا

ولا نبدل بالخيل الصهيلا

نحن نرجو كل من فيه بقايا خجل..أن يستقيلا

نحن لا نسألكم إلا الرحيلا

وعلى رغم القباحات التي خلفتموها

سوف لن ننسى لكم هذا الجميلا

ارحلوا

أم تحسبون الله لم يخلق لنا عنكم بديلا؟!

أي إعجاز لديكم؟

هل من الصعب على أي امرئ..يلبس العار

وأن يصبح للغرب عميلا؟!

أي إنجاز لديكم؟

هل من الصعب على القرد إذا ملك المدفع..يقتل فيلا؟!

ما افتخار اللص بالسلب

وما ميزة من يلبد بالدرب..ليغتال القتيلا؟!

احملوا أسلحة الذل وولوا..لتروا

كيف نحيل الذل بالأحجار عزاً..ونذل المستحيلا

وإذا كان الشعراء العرب قد درجوا على توظيف بعض الألفاظ مثل اليهود والقردة للنيل من العدو الصهيوني، فان الشاعر في هذا النص قد قام بترميز بعض الألفاظ مثل:الموت –طفح الكيل –وكيل –الظلم –القردة –الأحجار –المستحيل، ووظفها توظيفا جديدا من خلال استحضار الجرائم والممارسات المخزية للحكام العرب وعدم تحملهم مسئولياتهم التاريخية تجاه فلسطين وتجاه شعوبهم وأوطانهم من خلال هذه الصورة القاتمة التي رسمها أحمد مطر لهؤلاء الحكام العرب الذين يدَّعون الإخلاص لعروبتهم، وهم أشدُّ خطراً على قضاياهم الوطنية من اليهود الذين ما كانوا لينالوا من الأرض والكرامة العربية لولا تقصير هؤلاء الحكام وتفريطهم في الحقوق الوطنية لأمتهم.

وفي قصيدة بعنوان (وحدي أؤرخ للضحايا) شعر سائد السويركي يقول فيها :

وحدي أورخ للضحايا منذ آدم

لم يقل هابيل شيئا

حين قال لي الغراب

تكون غزة ... قاتلا

وتكون سكيناً

في حضرة النمل الذي في الثقب

وانفتحي

على لغة السليمان الذي يهوى

الخيول الباسلة

لم تحتمي عند السقوط بخوفنا

ونشد يا بلقيس ثوبك

لا تمري فوق ماء القلب

واحترسي

ها هو الزمن الأخير

توضأت أحلامنا .. صمت الصباح

باسم الذي في ال (فوق) يا يحيا

ذكريات حاصرت

وصب يوسف

في بياض الدمع يا شيخي الندى

فملأت كأسي من كواكب حلمه

وعرفت شمسا واحدة

كانت تحدق

وهـنا نجد الشاعر يكثر من المعادلات الموضوعية لأحاسيسه وقناعاته السياسـية والاجتماعية والدينية ليوظفها في خدمة فكرته ،ومن هذه الشخصيات التي وظفها شخصية.

آدم وهابيل وسليمان وبلقيس، ويوسف ويحيا، وهي رموز مستوحاة من التـراث الديني اليهودي والإسلامي. ومن الملاحظ اتساع مجال توظيف التراث الدينـي التوراتـي لما يتمتع به من تجربة حياتيه ثرية ، ولعل مرد ذلك رغبة الشـاعر في مقاومة المحتل بلسانه وباللغة التي يفهمها،وبالشخصيات التي يؤمن بها والتي تدينه قبل أن يدينه الآخرون .

واستدعاء مثل هذه الشخصيات يستحضر التاريخ الإنساني بما فيه من خير وسلام وظلم وشر فآدم رمز الأصل الإنساني الواحد وهابيل رمز المظلوم

الطيب النقي، وهو المعادل الموضوعي للشعب الفلسطيني الذي وقع عليه الظلم من قبل الأشقاء و الأعداء، في الوقت ذاته، وكذلك يوسف ويحيا اللذين وقع عليهما الظلم، فيوسف وقع عليه الظلم وتآمر عليه الأخوة لكنه انتصر في النهاية، أما يحيا فقد وقع عليه ظلم اليهود وقطع رأسه فكان رمز الشهادة في سبيل الحق .

من هنا استفاد الشاعر من التاريخ الانساني كله من منظوره الخاص والإفادة من الخبرات الماضية في النضال، وفي معرفة الواقع المحيط بالإنسان الفلسطيني في الأرض المحتلة سواء العدو الصهيوني، أم الأخوة الأعداء من الحكام العرب.

من هنا يمكن القول: إنَّ الشاعر قد استطاع توظيف هذه الرموز للتنديد بجرائم العدو الصهيوني ضد الفلسطينيين، مسيحيين كانوا أم مسلمين، من خلال استحضار تلك الرموز التي تذكر بممارسات اليهود الإجرامية منذ القدم كالهيكل والمذابح والقرابين والكهان، كما استحضر رموزا تذكرنا بمن وقع عليهم بطش الإنسان لأخيه كاهبيل ويوسف ويحيا عليهم السلام وهم المعادل الموضوعي للإنسان الفلسطيني المظلوم.

وبذلك استطاع أن يشكل مفاهيماً جديدة ترتبط بالمرحلة التي بها انتفاضة الأقصى، إذ ثبه الضمائر، بل هزها بعد أن رسم هذه الصورة التي لها أبعادها الإنسانية والروحية والفكرية موظفاً هذه الرموز على اختلافها، تتجاوب أصداؤها عبر التاريخ، ليصنع منها سمفونية النضال والبطولة والشهادة .

وفي قصيدة بعنوان (إمضاء حجر) شعر د. إبراهيم محمد إسحاق يقول فيها:

ما بين أوسلو والجليل

خيط رفيع

أوهي كثيرا

من بيت العنكبوت

لأن شعبي لا يموت
ما بين أوسلو والخليل
قام الحجر
يصل المدارس
بالشوارع
بالبيوت
ويقيم من أنقاض أوسلو
صوتا يعيد الدم في مجرى العروق
ويطل شعب من خصاصات السكوت
رغم الحصار المر في ليل يموت
ويقول للفجر القريب
مهلا تقدس نورك الحق الذي
في الليل باركه الإله
حتى يجف الدم
ويحاط بالجمر النبيل
عنقود ميلاد الحياة
يا ضوءنا الحر النبيل
يا من تخلق في الصدور
وصاغ منا المستحيل
كنا نثور
وكنت مثل الجرح موارا تسيل
للقدس ، للأقصى وبالحجر النبيل
تلد النهار المستحيل
يا ليل اقصانا الطويل
مرت سويعات الغسق
ضاعت أغانينا الأرق

وتوهج الأفق الغريق

في نور إصباح الفلق

كالبحر يا موسى تخوض

نحو انبجاس الضوء في صخر البقاء

نحن الدماء

نحن الحجار

نحن الذين تقاسموا تأويل إمضاء الحجر

في بدء ملحمة القضاء

نحن الذين تسنموا

الراسيات من القدر

وتلقفوا لغة السماء

ورتلوها بالحجر

يا فجرنا النادي الجميل

يا صبح فاطمة البتول

يا دمع زينب من قرون

يا عهدة عمرية

فضحت نياشين الفحول

إنا لما قال الكرام في الدنيا نقول

أنا بلحم صدورنا

وبضوء إحداق العيون

سرنا على ليل يموت

ونصوغ فجراً مستحيل

وندق أبواب الحياة

ونعيد ترتيب الفصول

استمد الشاعر رموزه من الكتب السماوية كموسى، أوسلو، الإله، البتول وشـــق البحر وضرب الصخر بالعصا محاولاً بذلك تحطيم المزاعم الصهيونية،

وكــذلك قصـــة اليته فاضحاً بذلك ألاعيب الصهاينة وإجرامهم في الماضي مع موسى وفي الحاضر مع الطفل الفلسطيني البطل، الأمر الذي يحقق للشاعر هدفاً مــزدوجاً، وهـــو فضح أساليب العدو الصهيوني بلسانه وبمرجعيته الدينية التي يســتند إلـــيها في أباطيله من خلال اتخاذ موسى عليه السلام معادلاً موضوعياً للمناضـــل الفلســطيني، يــربط بين تلك الأحداث وبين تلك الاتفاقية التي وقعها زعمـــاء بني صهيون في أوسلو مع الضحية كي يشربوا نخب الغنيمة بمباركة أصحاب الحق، ولا يفوت الشاعر استحضار الرموز المسيحية والإسلامية التي تذكـــرنا بقداســـة الأرض المباركة، وبمن قطن هذه الأرض منذ المسيح مروراً بالعهـــدة العمرية، التي آخت بين المسيحيين والمسلمين، وحتى انتفاضة أقصانا التي هي موضوع البحث والشغل الشاغل للشعراء والكتاب والدارسين .

واســـتلهام الشـــاعر رموز مستمدة من الأديان السماوية الثلاث تعكس الأبعاد القومية والدينية، والتي تمثل طرفي الصراع العربي الصهيوني .

كمـــا تبرز روح التسامح الديني التي يتحلى بها الشعراء المسلمون في أوج الصـــراع العربـــي الصـــهيوني، كمـــا يجســـد روح التآخي والتلاحم بين المسيحيين والمسلمين في وطننا العربي عامة وفي فلسطين خاصة، وهو ما يؤكد في الوقت ذاته طبيعة الصراع القومي بين العرب مسلمين كانوا أو مسيحيين من جهـــة، والمحـــتل الصـــهيوني من جهة أخرى، الذي يتخذ من اليهودية غطاءً لأطماعه الاستعمارية في أرض العرب دون أن يفرق بين مسيحي ومسلم، وليس أدل على ذلك ما يجري على أرض فلسطين بمدنها وقراها مسلمين كانوا سكانها أم مسيحيين.

خلاصة البحث:

إن انتفاضـــة الأقصى قد هزت القاضي والداني، وكان شعراء العروبة الســـابقين فـــي الـــتفاعل مع هذه الانتفاضة، من خلال المشاركة بما جادت به قرائحهم، وكان في مقدمة هؤلاء عدد من شعراء المملكة العربية السعودية.

-اثبت الشعر العربي المعاصر انه قادر على مجاراة الأحداث المأساوية لعالمنا العربـــي والإيجابـــية لأبطـــال الانتفاضة، وان لم يكن على مستوى الحدث كما ونوعا.

إن الشعراء الذين تناولتتهم هذه الدراسة من خلال قصائدهم، كانوا على درجـــة مـــن الجـــرأة والشـــجاعة والوعي والنضج الفني أهلتهم إلى أن تكون قصـــائدهم نابعة من مشاركة عاطفية وفكرية وقومية، فكانوا مشخصين ناقدين لواقع الانتفاضة، ومعطياتها الداخلية والخارجية، فاستخدموا التراث الإنساني كله في رموزهم.

إن اغلـــب الشعر الذي قيل في الانتفاضة، تخلص من النظام العمودي التقليدي للقصيدة العربية في حين حافظ البعض على نظام القصيدة العمودي.

وان لغة الشعراء كانت مغلفة ببقايا الرومانسية والرمزية، وذلك لتعميق مجرى التجربة والغوص بحثا عن لغة جديدة و أوزان جديدة، فكشفت تجاربهم عـــن أنماط حداثية جديدة عند البعض، حيث كثرت العبارات التي بها انزياحات شعرية.

-إن شـــعر الشعراء تفاوت تفاوتا كبيرا من حيث القيمة الفنية، وان كان متقاربا أو يكاد يكون متفقا في المعالجة الموضوعية.

-عمـــد الشعراء إلى تطوير صورهم بحيث أصبحت ترتكز على عنصر الزمن والـــتقابل والحـــركة، وكـــان لكل منهم صورة الخاصة والتي تختلف عن غيره والمســـتمدة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو البيئة أو الواقع أو التراث إلى غيـــر ذلك، مما جعل الصورة الشعرية تساير الجو الانفعالي الذي يسيطر على الشعراء وهم ينشأون قصائدهم، وبالتالي تواءمت الصورة مع التجربة وظهرت

الموسيقى الخفية موازية أو مؤيدة للمفهوم العام للصورة من خلال النص الشعري بحيث يمكن القول: كان للصورة دور بارز في جمال بعض القصائد ورفع قيمتها الفنية، حتى ارتقت في كثير من الأحيان إلى مستوى الرمز واقتربت في بعض الأحيان من مستوى القناع.

ويظل السؤال الذي يلح على الذاكرة العربية هو: الانتفاضة إلى أين والى متى؟ وما هو الحل لهذه القضية التي هي لب الصراع في الشرق الأوسط منذ قرن تقريبا؟

وبعد لعلي بهذه الدراسة أكون قد بلغت، وعذرا إن قصرت، و آمل أن أكون قد حققت شيئا من أجل خدمة قضية من أخطر قضايا أمتنا، فلا قيمة للكلمة ولا للفكرة إذا لم تكن خادمة لقضايا الإنسانية، عاملة على تركيز وعيه بواقعة كما هو كائن، وكما يجب أن يكون. والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

المصادر والمراجع:

١-القرآن الكريم.
٢- الصحيحان.
٣-الكتاب المقدس ـ العهد القديم والعهد الجديد ـ جمعيات الكتاب المقدس المتحدة ١٩٤٦م .
٤-القاموس المحيط الفيروز أبادي ـ المطبعة الأميرية ـ القاهرة ـ بيروت ١٣٠١هـ.
٥-المعجم الوسيط ـ مجمع اللغة العربية.
٦-أبو بكر السقاف - مقدمة كتاب إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح - مجموعة من الكتاب العرب-دار العودة بيروت ودار الكلمة - صنعاء، ١٩٧٨م.
٧-إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر-دار الشروق-عمان- ط٢- ١٩٩٢.
٨-احمد شعت: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر-مكتبة القادسية- فلسطين-ط١، ٢٠٠٢م.
٩-تزفيطان طودوروف-الشعرية-ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة- دارتوبقال-الدار البيضاء.
١٠-جابر عصفور-الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي-دار المعارف- القاهرة. -المرايا المتجاورة-دراسة في نقد طه حسين-الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٣.
١١-جبرا إبراهيم جبرا:الرحلة الثامنة-طبعة المؤسسة العربية-بيروت-ط ٢،١٩٧٩م.
١٢-حسين مروة-دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي-مكتبة المعارف- بيروت-١٩٨٨م.

١٣-خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث-دار الجيل ومكتبة الرائد العلمية-بيروت وعمان، ط١، ١٩٨٩م.
١٤-رجـاء عيد-لغة الشعر-قراءة في الشعر العربي الحديث-منشأة المعارف-الإسكندرية-١٩٨٥م.
١٥-رجـاء النقاش-محمود درويش-شاعر الأرض المحتلة-دار الهلال-ط٢ - أدباء ومعاصرون-مكتبة الانجلو المصرية القاهرة-١٩٨٦م.
١٦-رولان بارت- أسطوريات-ترجمة مقداد قاسم- مركز الإنماء الحضاري-حلب- ط١-١٩٩٦م.
١٧-صلاح عبد الصبور-حياتي في الشعر-دار اقرأ-بيروت-١٩٩٢م.
١٨-صـلاح فضـل: أساليب الشعرية المعاصرة-دار قباء للطباعة-العاشر من رمضان-مصر ١٩٩٨م.
١٩-عـبد العزيـز مسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس-أفريقيا الشرق-المغرب ١٩٩٨م.
٢٠-عبد القادر ابو شريفة، وحسين لافي قزق- مدخل إلى تحليل النص الأدبي-دار الفكر- عمان- ط١- ١٩٩٣م.
٢١-عـبد الهادي عبد الرحمن-مقاربة في الرمزية ضمن كتاب سحر الرمز-مخـتارات فـي الرمزية والأسطورة-مجموعة من الكتاب مقاربة وترجمة عبد الهادي عبد الرحمن.. دار الحوار-اللاذقية-ط١-١٩٩٤م.
٢٢-عبد الوهاب البياتي-تجربتي الشعرية-ملحق بديوانه-دار العودة-بيروت - ١٩٧٨م.
٢٣-علي جعفر العلاق-الشاعر العربي الحديث-رموزه وأساطيره الشخصية-مجلة الأدب-العددان ١١-١٢-١٩٨٨م.
٢٤-علي عشري زايد-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر -القاهرة-١٩٩٧م.
٢٥-مارسيلو داسكال-الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة-ترجمة حميد لحمداني و آخرين-أفريقيا الشرق-الدار البيضاء- ١٩٨٧م.

٢٦-محمد بنيس-ظاهره الشعر العربي المعاصر في المغرب-دار العودة-بيروت-ط١-١٩٧٩.
٢٧-محمد حسن عبد الله-الصورة والبناء الشعري-دار المعارف-القاهرة.
٢٨-محمد زكي العشماوي- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر-دار النهضة العربية-بيروت- ١٩٨١م.
٢٩-محمد مصطفى كلاب: الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث-أطروحة دكتوراه-إشراف عبد المولى البغدادي، جامعة الفاتح، ٢٠٠٢م.
٣٠-نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق-مكتبة غريب-ودار قباء-القاهرة.
٣١-هـ.ل. - روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة-دراسة نقدية-ترجمة جميل الحسيني منشورات المكتبة الأهلية- بيروت- ١٩٦٣م.

شعر المولدين شاهدًا لغويًّا

(دراسة تطبيقية فى مختارات من كتب التراث اللغوية والنحوية)

الدكتور / يحيى فرغل عبد المحسن(*)

انتهج اللغويون والنحاة منهجًا وصفيًّا بنوا عليه وضع مصنفاتهم التى قعّدت وقنّنت أساليب اللغة وأنماطها؛ حيث تدبروا لغة القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى وما أُثر عن العرب، فاستبطنوا أسرارها ثم استنبطوا القواعد اللغوية التى تنتظم التراكيب اللغوية .

ومن هنا نشأت حاجة هؤلاء العلماء الأجلاء للاستشهاد بنظام تلك اللغة التى اعتمدوا عليها فصارت مقياسًا لصحة التقعيد النحوى واللغوى الذى صار بدوره مقياسًا لصحة اللغة بعد عصور الاحتجاج.

ولم يعد تجديدًا فى مجال البحث العلمى أن نتكلم عن الاستشهاد باللغة أو الاحتجاج وعصوره ومن يُحتج بلغتهم؛ فتلك مسألة قنّن لها سلفنا علماء التراث وتناولها من جاء بعدهم حتى خلفهم من علمائنا المعاصرين.

فمن كتب التراث التى طرحت لهذه المسألة (الخصائص) لابن جنى، و(طبقات فحول الشعراء للجمحى، و(المزهر) للسيوطى، و(الخزانة) للبغدادى، ومن الدراسات الحديثة: (الاستشهاد والاحتجاج باللغة) لأستاذنا الدكتور محمد عيد، و(عصور الاحتجاج فى النحو العربى) لأستاذنا الدكتور محمد إبراهيم عبادة، و(الاحتجاج بالشعر فى اللغة – الواقع ودلالته) لأستاذنا الدكتور محمد حسن جبل .

(*) مدرس علم اللغة بكلية البنات – جامعة عين شمس.

«إن أهــم ما يمكن تحديده من تناول النحاة للشعراء قبولاً ورفضًا ثلاثة أسس:

١ - الأعصار لا الأشعار.

٢ - البداوة لا التحضر.

٣ - الطبع لا الصفة.

ويمكــن القــول بــأن الاعتماد على لغة الشعراء توقف عند نهاية العصر الأموى وبداية العصر العباسى، أما الأساس الثانى فقد نظر النحاة بعــين الشك إلى الشعراء الذين عاشوا فى الحضر واختلطوا بالناس، وأما الــثالث فإنهم رأوا الشاعر الأصيل ذا الفطرة السليمة هو الذى تجىء لغته فــى شــعره سليقة وطبعا، أما ذلك الذى يجوّد شعره ويصنعه، فإن دافعه لذلك من جهة نظرهم هو ضعف سليقته وبعده عن الفطرة السليمة» .[١]

ولــيس مــن هــدف هذا البحث - إذن - أن يكرر أو يقرر مسألة الاحــتجاج التى رسخت، إنما أهدِف - هنا - إلى دراسة الظاهرة دراسة تطبيقــية فــى أثناء بعض الدراسات النحوية واللغوية، وقد تنبهت إلى هذه الفكــرة مــن خــلال قراءتى لكتاب (عصور الاحتجاج فى النحو العربى) لأستاذنا الدكتور محمد إبراهيم عبادة .

إن واقــع الدراســات الــنحوية واللغوية يقفنا على كثير من شعر المولدين حيث نجد ذلك - على سبيل التمثيل لا الحصر - فى مؤلفات ابن هشــام الأنصــارى المصــرى (ت ٧٦١هــ)، وكتب الأمالى، والمزهر للســيوطى (ت ٩١١هــ)، وكذلك الأشباه والنظائر، وشرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد الأزهرى (ت ٩٠٥هــ) .

فضــلاً عن المعاجم وكتب البلاغة؛ أما المعاجم فسأكتفى بأمثلة من

(١) الاستشهاد والاحتجاج باللغة، د. محمد عيد. عالم الكتب، ص ٣٠، ٣١، بتصرف.

(تـــاج العـــروس)، وأما كتب البلاغة - على غناها بشعر المولدين - فلن أتعـــرض لها فى هذا البحث لأن علماء البلاغة يأنسون بالشعر حيث كان الجمـــال والـــبديع؛ ومـــن هنا كان أبو تمام وابن المعتز إمامين فى البديع عندهم وهما محدثان.

أما منهجى فى هذا البحث فيقوم على ما يأتى:

١ - جمعـــت كثيـــرًا من أشعار أشهر المولدين أمثال أبى تمام (ت ٢٣١ هـــ)، وأبـــى العتاهية (ت ٢١١هـــ)، وأبى نواس (ت ١٩٨هـــ)، وابن المعتز (ت ٢٩٦هـــ)، وابن الرومى (ت ٢٨٣هـــ)، والبحترى (ت ٢٨٤هـــ)، والمتنبـــى (ت ٣٥٤هـــ) من كتب التراث اللغوية والنحوية .

٢ - صـــنفت هذه الأبيات إلى: استشهاد وتمثيل ونقد وتفسير وتحليل، ثم اكتفيت بنماذج من كل نوع.

٣ - عقـــبت علـــى هـــذه المجـــالات التى اشتملت على الاستشهاد بشعر المـــولدين، ثـــم ختمت كل مبحث بخاتمة تكشف عن رأيى مؤيدًا أو معارضًا .

٤ - ترجمت للشعراء المولدين ووثقت الأبيات من الدواوين المحققة.

٥ - ختمت البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج التى توصلت إليها.

وبعد هذه المقدمة للبحث أقف على مسائله التى اشتملت على:

أولاً : ما يجوز فيه الاستشهاد بشعر المولدين .

ثانيًا : الاستشهاد بشعر المولدين فى كتب التراث .

ثالثًا : التمثل بشعر المولدين فى كتب التراث .

رابعًا : نقد شعر المولدين فى كتب التراث .

خامسًا : الخاتمة والنتائج .

أولاً : ما يجوز فيه الاستشهاد بشعر المولدين :

فصـــل علمـــاء التراث بين المعانى والألفاظ فى أثناء حديثهم عن مسألة الاستشهاد؛ يقول ابن جنى (يُستشهد بشعر المولدين فى المعانى كما يُستشهد بشعر العرب فى الألفاظ)[1] .

فالمعنى الذى يجوز الاستشهاد فيه بشعر المولدين يتضمَّن أغراض الشـــعر والتجديد فيها، ويتضمن كذلك الحكمة، والتشبيه، والاستعارة؛ كما يتضمن الدلالة المعجمية، ونسوق فيما يأتى نماذج من هذه الأنواع:

١ - استحسن الأخفش لأبى نواس[2] فى صفة الدمع[3] :

ما بالُ قلبِكِ لا يَـــقَرُّ خُفُوقـــا … وأراك تَرعى النَّجم والعَيُوقا
وجُفون عينكِ قد نَثَرنَ من البكا … فوقَ المَدامع لؤلؤًا وعَقيقا
لو لم يكن إنسانُ عينكِ سابحًا … فى بحرِ دَمْعتهِ لماتَ غريقا[4]

فابتدع أبو الحسن بن هانئ حيث جعل حَبَّات الدمع لؤلؤاً وعقيقا، ثم جعل حركة إنسان العين سرَّ حياته فى بحر دمعته .

---

(١) المزهر فى علوم اللغة وأنواعها للسيوطى، تحقيق: محمد جاد المولى وآخرين، دار التراث ، ط/٣ ، ٥٨/١ ، ٥٩ .

(٢) الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن صباح الحكميّ بالولاء، أبو نواس شاعر العراق فى عصره، كان للمحدثين كامرئ القيس للمتقدمين ولو أُدرك الجاهلية ما فُضّل عليه أحد، توفى ببغداد سنة ١٩٨هـــ، انظر: وفيات الأعيان، لابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ص ٩٥-١٠٤، والأعلام للزركلى، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م، ٢٢٥/٢ .

(٣) أمالى الزجاجى، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ص ٩٩ .

(٤) نسبةُ الأبيات لأبى نواس نسبةٌ خاطئة، وهى لابن المعتز، ديوانه، دار صادر، بيروت، ١٩٩١م ، ص ٣٣٣ .

٢ - واستحسنوا من بشار بن برد[١] أن يستعتب الطلل؛ يقول البغدادى فى الخزانة «قال بعض علماء الشعر: أحسن الناس ابتداعًا من المولدين بشار حيث يقول:

أبى طلل بالجزع أن يتكلما وماذا عليه لو أجاب مُتيَّما[٢]

ووجه الابتداع فى هذه المقدمة الطللية أن بشارًا خالف سلفه من الشعراء فيها؛ حيث درج شعراء الجاهلية على أن يقفوا ويستوقفوا أصحابهم ويبكوا بين يدى هذه الأطلال، ولم يشتهر عنهم أن استنطقوا الطلل .

٣ - واستحسنوا لأبى نواس تشبيهه الحب بالجواد تحكمه باحتكام عِنانه، وإلا انصرف؛ حيث يقول:

خَيِّرْ فؤادكَ أو ستُخْبِرُهُ قَسَمًا لينْتَهِيَنَّ أو حَلِفَا

الحبُّ ظهْرٌ أنتَ راكِبُهُ فإذَا صرفْتَ عِنَانَهُ انصرَفَا»[٣]

---

(١) بشّار بن برد العُقيلى بالولاء، أبو معاذ، أشعر المولدين على الإطلاق، ونسبته إلى "عُقيلية" وهى امرأة قيل: إنها أعتقته من الرق، كان ضريرًا، اتهم بالزندقة فمات ضربًا بالسوط، ودفن بالبصرة سنة ١٦٧هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ١/٢٧١-٢٧٨، والأعلام للزركلى، ٢/٥٢ .

(٢) البيت فى ديوانه، من قصيدته التى مطلعها: يطوفُ العفاةُ بأبوابه، ص . وانظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادى، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجى، ٢/٣٧١ .

(٣) ديوان أبى نواس، تحقيق: على قاعود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤٠٧هـ، والبيت من قصيدته التى مطلعها: حلَّت سعادُ وأهلُها سَرِفا، ص ٣٦٠. وانظر: الكامل للمبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، ٣/١٤٢ .

٤ - واستحسنوا لأبى نواس - أيضًا - فى صفة السفينة:

بُنِيَتْ علـى قَدَرٍ ولاءَمَ بَيْنَها طبَقَانِ مِـن قِيرٍ ومن أَلْوَاحِ

فكأنَّهَا والماءُ يَنْطَحُ صَـدْرَها والـخيزُرَانةُ فِى يدِ المَلاَّحِ

جَوْنٌ مِن العِقْبَان يَبْتَدر الدُّجَى يَهْوِى بِصَوْت واصْطِفاقِ جَنَاحِ[1]

حـيث شـبهها بجون العقبان الذى يهم بالإسراع قبل المساء وهو يهوى بصوته ويصفق بجناحه .

٥ - واستحسنوا فى الحكمة قول أبى العتاهية[2]:

لا تَـسْأَلَنَّ الـمَرْءَ ذَاتَ يَدَيْهِ فَلَيَحْقِرَنَّكَ مَـنْ رَغِبْتَ إِلَـيهِ

الْمَرْءُ مَـا لَم تَرْزَهُ لكَ مُكْرِمٌ فَإِذَا رَزَأْتَ المَرءَ هُنْتَ عـليه

وكمَا يكُون لَدَيْكَ مَنْ عاشَرتَهُ فكَذَاكَ فَارْضَ بِأَنْ تَكُونَ لَدَيْه[3]

وذلـك فـى الحث على حفظ ماء الوجه والحفاظ على عزة النفس وكرامتها، وألا يلحق الإنسان بغيره ضررًا حتى لا يهون عليه، وأن يكون الإنسان ليّنًا طيّعًا مع من يعاشرهم.

---

(١) لم أقف على هذه الأبيات فى ديوان الحسن بن هانئ، وانظر: الكامل للمبرد، ١٤٣/٣.

(٢) إسماعيل بن القاسم بن سويد العنزى، أبو إسحاق شاعر مكثر سريع الخاطر، فى شعره إبداع، يعد من مقدمى المولدين من طبقة بشار وأبى نواس كان يجيد القول فى الزهد والمديح، توفى ببغداد سنة ٢١١هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ٢١٩/١-٢٢٦، والأعلام للزركلى، ٣٢١/١.

(٣) لم أقف على هذه الأبيات فى ديوانه، وانظر: الكامل، ١٦٩/٢. وانظر أمثلة أخرى فيما استحسنوه من تشبيهات بشار وعباس بن الأحنف فى الكامل، ١٤٨/٣، وفيما استحسنوه من المدح لأبى تمام فى الكامل، ١٦٩/٢ .

٦ – واستشــهد البغدادى فى (الخزانة) على أنهم يريدون للإنسان أن يبقى ذكره ولا يذهب بقول المتنبى[١]:

ذكر الفتى عمرُه الثانى، وحاجتُهُ ما فاته، وفضولُ العيشِ أشغالُ[٢]

٧ – ومما تدارسه ثعلب والأخفش والمبرد – فيما ذكره الزجاجي فى أماليه – قول أبى تمام[٣]:

آلِفَةَ النَّحيبِ كم افتراقٍ أظَلَّ فكَانَ داعِيَةَ اجتمَاعِ[٤]

قـــال أبو الحسن الأخفش: فلما صرتُ إلى أبى العباس المبرد سألته عـــنه فقـــال: معنى هذا أنَّ المتحابين والعاشقين قد يتصارمان ويتهاجران إدلالاً، لا عَزْمًا على القطيعة، وإذا حان الرحيل وأحسَّا بالفراق تراجعا إلى الـــوُدّ وتلاقَيا، خوفَ الفراقِ وأن يطول العهدُ بالالتقاء بعده، فيكونُ الفراقُ حينئذٍ سببًا للاجتماع.

قـــال : فلما عدتُ إلى ثعلب فى المجلس الآخر سألنى عنه فأعدت علـــيه الجـــواب والأبيات، فقال: ما أشدَّ تمويهه، ما صنع شيئًا! إنما معنى

---

(١) أحمد بن الحسين بن الحسن الكوفى الكندى، أبو الطيب المتنبى الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربى، صاحب الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعانى المبتكرة من شعراء الدولة العباسية قتل بالنعمانية فى الجانب الغربى من سواد بغداد سنة٣٥٤هـــ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ١/١٢٠-١٢٥، والأعلام للزركلى، ١/١١٥ .

(٢) ديوان المتنبى، تحقيق: عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م، ص ٥٠٥. وانظر: خزانة الأدب للبغدادى ، ٥/٤٦ .

(٣) حبيب بن أوس بن الحارث الطائى، أحد أمراء البيان، تميز شعره بالقوة والجزالة، اختلف فى التفضيل بينه وبين المتنبى والبحترى، تولى بريد الموصل فلم يتم سنتين حتى توفى بها سنة ٢٣١هـــ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ٢/١١-٢٦، والأعلام للزركلى ، ٢/١٦٥ .

(٤) ديوان أبى تمام، تحقيق: عبد الحميد يونس، وعبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد على صبيح، ١٩٦٤، ص ١٤٥.

البـــيت أن الإنســـان قد يفارق محبوبه رجاء أن يَغنم فى سفره فيعود إلى محبوبه مستغنيًا عن التصرُّف، فيطول اجتماعُه معه» .[1]

٨ – واستدل ابن جنى فى دلالة اللفظ على المبالغة بقول المتنبى:

وما أنا وحدى قلت ذا الشعر كُله   ولكن لشعرى فيك من نفسه شعرُ[2]

فكأن شعرَ المتنبى ينساق وينساب من ذاته فى مدح الممدوح، وكأن الشعر يستصحب شعرًا آخر.

قـــال محققـــو[3] شرح الشافية « وهذا المعنى مأخوذ من قول أبى تمام:

تغاير الشعرُ فيه إذ أرقتُ له   حتى ظننتُ قوافيه ستَقْتَتِلُ»[4]

٩ – واستشهد أبو على الحسن بن عبد الله القيسى فى كتابه (إيضاح شواهد الإيضـــاح) على أن الرمح إذا تثنى كان أصلب له وآمن من الكسر بقول الطائى:

لانـــتْ مهزَّتُهُ فعزَّ وإنما   يشتدُّ بأسُ الرمحِ حِينَ يَلينُ[5]

---

(١) أمالى الزجاجى، ص ٥٦ ، ٥٧ .

(٢) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أطاعن خيلا من فوارسها الدهر، ص ١٧٨. وانظر: شرح شافية ابن الحاجب، الشيخ رضىّ الدين الاستراباذى، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرين، دار الفكر العربى، ٨٧/١، ٨٨.

(٣) هم: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد. وانظر المصدر السابق، ٨٨/١.

(٤) ديوان أبى تمام، ص ١٧١.

(٥) ديوان أبى تمام، والبيت من قصيدته التى مطلعها: بذَّ الجِلادُ فهو دفينُ، ص ٢٤٨ وانظر: إيضاح شواهد الإيضاح، ٢١٣/١.

١٠ – أكثـــر واضعوا المعاجم من الاستشهاد بشعر المولدين، ولم يروا فى ذلك حرجاً لإجماع أهل اللغة على جواز الاستشهاد بشعر المولدين فى المعانى، والأمثلة على ذلك عديدة، تكاد تتفق بين المعاجم؛ فقد استشهد الزبيدى فى تاج العروس – مثلاً – بشعر المولدين أمثال:

أ – المتنبى فى المواد اللغوية: ضرع – بون – نوبندج – سبع – طبع – حدب – أجم – وزر – زيى .

ب – أبو تمام فى المواد اللغوية: عوذ – فيأ – ألس .

جـ– البحترى فى المواد اللغوية: نموذج – زنم – بيض .

د – أبو نواس فى (زرجن) .

هـ– بشار فى (وتد) .

و – المعرى فى (عوج) .

ز – ابن المعتز فى (ثمر) .

ح – ابن الرومى فى (ثمر) .

وهذه أمثلة من المواضع التى استشهد فيها الزبيدى بشعر المولدين:

– استشـــهد الزبيدى على أن (بوّان) صقع بفارس، يقول: «وشعْب (بوّان) كشـــدّاد صقع بفارس يوصف بكثرة المياه والأشجار وإياه عن المتنبى بقوله:

**يقول بشعب بوّان حصانى		أعن هذا يسار إلى الطعان**

**أبوكم آدمٌ سنّ المــعاصِى		وعلّمكم مفارقة الجِنان»[(١)]**

(١) ديوان المتنبى، من قصيدته التى مطلعها: مغانى الشِّعب طيبًا فى المغانى، ص ٥٥٨. وانظر: تاج العروس للزبيدى، المطبعة الخيرية بالجمالية، ١٣٠٦هـــ، ١٤٦/٩، (بون) باب النون فصل الباء .

- واستشـــهد أيضًا على أن (الأحيدب) جبل بالروم بشعر المتنبى؛ يقول: والأحـــيدب (مصغرا) جبل بالروم مشرف على الحدث الذى غيّر بناءه سيف الدولة، وقال أبو الطيب المتنبى:

نثرتهم يوم الأحيدب نثرة كما نُثرت فوقَ العروس الدراهم»[1]

- واستشـــهد علـــى أن الزى الهيئة والمنظر بشعر المتنبى؛ يقول: «قال الفـــراء: الزى الهيئة والمنظر ... وقال الليث: تزيا الرجل بزى حسن، ومنه قول المتنبى:

وقد يتزيًّا بالهوى غير أهلهِ ويستصحب الإنسان من لا يلائمه»[2]

- واستشهد على أن النموذج بفتح النون والذال المعجمة والميم مضمومة مثال الشيء، لم تعرّبه العرب قديمًا ولكن عرّبه المحدثون بقول البحترى:

أوْ أبْلَقٍ يَلْقَى العيونَ إذ بدَا من كلِّ شيءٍ مُعْجِبٍ بنموذَجِ[3]

والأنموذج بضم الهمزة، لحن كذا قاله الصاغانى فى التكملة وتبعه المصنف.[4]

- وفـــى المضاف والمنسوب للثعالبى عود بنان وناى زنام ... إذ اجتمعا على الضرب والزمر أحسنا وأعجبا رقة، قال البحترى:

هل العيشُ إلا ماءُ كَرْمٍ مصفَّقٌ يرقرقه فى الكأس ماءُ غَمامِ

---

(١) ديوان المتنبى، ص ٣٧٨. وانظر: تاج العروس للزبيدى، تحقيق: على هلالى، وزارة الإرشاد الكويتية، ١٩٦٦، ٢٤٦/٢، (حدب)، باب الباء فصل الحاء.

(٢) ديوان المتنبى، من قصيدته التى مطلعها: وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه، ص ٢٤٣. وانظر: تاج العروس، المطبعة الخيرية، (زيى)، باب الباء فصل الزاى، ١٦٧/١٠.

(٣) ديوان البحترى، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٤م، ص ٤٠٤٨، برواية من كل لون معجب.

(٤) تاج العروس، وزارة الإرشاد الكويتية، جـ/٦، تحقيق: حسين نصار (نمذج)، ص ٢٥٠.

وعود بنانٍ حين ساعد شدوه ... على نغم الألحانِ ناى زنامِ[1]

* * * * *

وهكـــذا أجـــاز علماؤنـــا المتقدمون الاستشهاد بشعر المولدين فيما يتصل بالمعانى.

والســـؤال الـــذى يطرح نفسه فى هذا السياق: كيف نستشهد بالمعنى معزولاً عن اللفظ الذى لم يجيزوا الاستشهاد به؟

إن الجواب على هذا السؤال يتطلب منا أن نبين موقف علمائنا من علاقـــة اللفـــظ بمعناه، فمنهم من قصر الفصاحة على اللفظ والبلاغة على المعنـــى، يقـــول أبـــو هـــلال العسكرى فى كتابه الصناعتين «والفصاحة والبلاغة مختلفتان؛ وذلك أن الفصاحة تمام آلة البيان، فهى مقصورة على اللفظ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هى إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى».[2]

ومن علمائنا من لم يفصل بين الفصاحة التى تخص اللفظ، والبلاغة التـــى تخص المعنى، بل جمعهما تحت مفهوم واحد وجعلهما وسيلة لغاية واحدة، هكذا رأى عبد القاهر الجرجانى عند حديثه عن (النظم)[3] .

واقتصار علمائنا على الاستشهاد بشعر المولدين فيما يخص المعانى دون الألفـــاظ يعلل بحرصهم على المحافظة على نظام التراكيب اللغوية، ذلك النظام الذى ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالكتاب المقدّس (القرآن الكريم)، لكنه فى الوقت ذاته يقيد دائرة الاحتجاج .

---

(١) ديوان البحترى، تحقيق: الصيرفى، ٣/٢٠٠١، وانظر: تاج العروس، طبعة الجمالية، (زنم) ، ٨/٣٣٠ .

(٢) الصناعتين لأبى هلال العسكرى، مطبعة صبيح، د.ت، ص ٩ .

(٣) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى، تحقيق: محمود شاكر، الخانجى، ص ٤٣ .

وارتـــباط اللغـــة العـــربية بالقرآن جعل التطور فى نظام تراكيبها محدودًا جدًا، فنظام الجملة المختصر والجملة الموسعة فى النحو العربى لا نكـــاد نلمس منهما تغيرًا من حيث نوع ركنيهما أو التقديم والتأخير فيهما، بيـــنما تتغير دلالات الألفاظ فتضيق وتتسع، وربما تهجر ألفاظ وتستحدث أخرى.

فجانـــب نظام الألفاظ وضمها وحيازتها أركانًا معينة لم يكن مجالاً للاستشـــهاد فـــيه بشعر المولدين على ما رأى السلف، أما جانب المعانى المبتكـــرة أو المعانـــى المستحدثة كتلك التى كانت مجالاً للتعريب فلا بأس بالاستشهاد بشعر المولدين فيه.

بـــل إن ظاهـــر الابـــتداع فى المعانى التى استحسنها علماؤنا من الشـــعراء المـــولدين تعد دليلاً بارزًا على النظام النحوى للتراكيب لا يقيّد حرية الإبداع فى عصر من العصور.

ولا أرى فى نهاية هذا المبحث بأسًا بالاستشهاد بشعر المولدين فى المعانى.

<u>ثانيًا: الاستشهاد بشعر المولدين فى كتب التراث:</u>

معظـــم أشعار المولدين التى وردت فى كتب التراث جيء بها على سبيل الاستئناس لا الاستشهاد، ومع تتبعى لهذه الظاهرة وقفت على بعض المسائل التى جاء الشاهد فيها لشعراء مولدين، أبرز هذه المسائل:

١ – استشهد الأشمونى فى شرحه على ألفية ابن مالك «حيث أغنى النائب عن الفاعل عن خبر المبتدأ».[1] بقول أبى نواس:

---

(١) شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، ط/٣ ، ٢٧٩/١ .

غيرُ مأسوف على زمن ينقضِى بالهمّ والحزن[1]

فنائب الفاعل (على زمن) أغنى عن خبر (غيرُ) لكونه مضافًا إلى وصف يكتفى بالمرفوع عن الخبر مع أن المبتدأ دال على النفى.[2]

وخرجه ابن جنّى على أن (غير) خبر للمجرور بـ(عن) وهو (زمن)، وزعم أن أصل الكلام (زمن ينقضى بالهم والحزن غير مأسوف عليه) فقدم (غير) وما بعدها وحذف الموصوف وهو (زمن) وأبقى صفتُه، فصار الكلام (غير مأسوف عليه ينقضى بالهم والحزن) وفيه من التكلف والدعاوى المخالفة للظاهر ما لا يسوغ ارتكابه.[3]

٢ - استشهد أبو على الفارسى فى باب العوامل الداخلة على الابتداء والخبر بقول أبى تمام:

من كان مَرْعَى عزمه وهمومه رَوْض الأمانى لم يزل مَهزولا[4]

قال أبو على الحسن القيسى: «الشاهد فيه رفع قوله: (مرعى) بالابتداء، و(روض الأمانى) خبره، والجملةُ خبر (كان)، واسم (كان) مضمر فيها، عائد إلى المبتدأ الذى هو (مَنْ)، كما تقول: زيد كان أبوه منطلقٌ، ويَحتمل أن يرتفع (مَرْعَى) بكان و(روض الأمانى) خبرُها، وتكون الجملة من اسم كان وخبرها، فى موضع خبر المبتدأ، الذى هو (مَنْ) كما تقول: زيدٌ كان أبوه منطلقا».

---

(١) لم أقف عليه فى ديوانه.

(٢) انظر: شرح الأشمونى، ٢٧٩/١، ٢٨٠ (هامش المحقق).

(٣) المصدر السابق، والموضع نفسه.

(٤) ديوان أبى تمام، والبيت من قصيدته التى مطلعها: يومُ الفراقِ لقد خُلِقتَ طَويلا، ص ١٨٢. وانظر: إيضاح شواهد الإيضاح، لأبى الحسن القيس، تحقيق: محمد الدعاجى، دار الغرب الإسلامى، ص ١٠٢ .

وقــد أُخِــذَ على أبى عليٍّ فى الاستشهاد به، واعتذر لَه، فقيل: إنما استشهد به لمكان حبيب من الأدب والعلم، فأراد التنويه به والتعظيم لشأنه، وقــيل: إنّ عَضُــدَ الدولــة كان مغرمًا بشعره، مفتونًا به، فأدخله فى هذا الموضع تصنُّعًا لعضد الدولة، وإنما يليقُ بهذا المكان بيت الكتاب:

إِذَا مَا المَرْءُ كَانَ أَبُوهُ عَبْسٌ ... فَحسْبُكَ ما تُرِيدُ إلى الكَلَامِ[1]

استشهد به سيبويه : على إضمار اسم (كان) فيها .

٣ – واستشـــهد أبو على الحسن بن عبد الله القيسى على أن (رُبَّ) للتقليل بشعر المحدثين يقول: «ونحن نذكر أبياتًا كثيرة من أشعار المحدثين نُبيّن فى جميعها أن (رُبَّ) للتقليل، كَثُر استعمالهم لها فلم ينكرها أحد من العلماء عليهم فصارت لذلك كأنها حُجَّةٌ.

قال أبو الطيّب المتنبى:

رُبَّما تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لَيالِيــ ... ـــهِ ولَكِنْ تُكَدِّرُ الإِحْسَانَا[2]

وقال:

وَلَرُبَّمَا أَطَرَ القَنَاةَ بِفَارِسٍ ... وَثَنَى فَقَوَّمَهَا بِآخَرَ مِنْهُمُ[3]

وقال:

وَيَوْمٍ كَلَيْلِ العَاشِقِينَ كَمَنْتُهُ ... أُرَاقِبُ فِيهِ الشَّمْسَ أَيَّانَ تَغْرُبُ[4]

---

(١) لم أقف على قائله، وانظر: الكتاب، ٢/٣٩٤، وإيضاح شواهد الإيضاح، ١/١٣٥، ١٣٦.

(٢) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: صحب الناس قبلنا ذا الزمانا، ص ٤٧٠.

(٣) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: لِهَوى القلوب سريرة لا تعلم، ص ٢٢٠.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أغالبُ فيكِ الشوقَ والشوقُ أغلب، ص ٤٦٤.

وقال يَهْجُو كافورًا:

وأسْوَدَ أمَّا القَلْبُ منْه فضَيِّقٌ نَخِيبٌ وأمَّا بَطْنُهُ فَرَحِيبُ[1]

وقال:

علينا لكَ الإسْعَادُ، إنْ كَانَ نافعًا بِشَقٍّ قُلُوب، لاَ بِشَقٍّ جيُوبِ
فَرُبَّ كَئِيبٍ لَيْسَ تَنْدَى جُفُونُــهُ وَرُبَّ كَثِيرِ الدَّمْعِ غَيْرِ كَئِيبِ[2]

وقــد أوضح ما أراده من التقليل ها هنا فى موضع آخر، فأخرجه بغير لفظ (رُبَّ)، وهو قوله:

وفِى الأحْبَابِ مُخْتَصٌ بِوَجْدٍ وَآخَرُ يَدَّعِى مَعَه اشْتِرَاكَا[3]

قــال ابن هشام »إلا أن الغالب فى (قد) والتصغير إفادتهما التقليل و(ربّ) بالعكس».[4]

ويدلنا ابن هشام على أن استعمال (ربّ) بمعنى التكثير أكثر ورودًا فى اللغة.

٤ – استشهد ابن الشجرى[5] لأولوية المضاف بالوصف بقول المتنبى:

أقبلت تبسمُ والجيادُ عوابسٌ يَخْبُبْنَ بالحلَق المضاعَف والقَنا[6]

وذلــك ردًا علــى أبى علىٍّ حيث جعل الحال من المضاف إليه فى قول الشاعر:

عَوْذ وبُهثَةُ حاشدون، عليهمُ حِلَق الحديد مُضاعَفًا يتلهب[7]

(١) ديوان المتنبى، ص ٥٠٠ .

(٢) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: لا يحزن الله الأمير فإننى، ص ٣١٦، ٣١٧.

(٣) ديوان المتنبى، ص ٥٨٦ .

(٤) مغنى اللبيب، تحقيق: مازن المبارك وآخرين، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢م، ص ١٨١.

(٥) خزانة الأدب ، ١٧٣/٣ .

(٦) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: الحبُ ما منع الكلامَ الألسُنا، ص ١٤٠.

(٧) لم أقف على قائله.

فـــيكون - فى رأى ابن الشجرى - (مضاعف) حال من الحلق لا مـــن الحديد، فيكون الوصف واقعًا على المضاف لا المضاف إليه، وذلك أشبه وأولى.

٥ - استشهد ابن هشام بقول المتنبى:

وا حرّ قلباه ممن قلبُه شبمُ ... ومن بجسمى وحالى عندَهُ سَقَمُ[١]

وموضع الاستشهاد (وا حرّ قلباه) ووجهه أن المندوب متوجَّع منه.

يقـــول الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد «والعجب من المؤلف الذى يذكر أن زيادة الهاء فى الوصل لا تجوز إلا فى الضرورة، ويعلم أن المـــولدين ليس لهم أن يقيسوا على ضرورات العرب، ثم يجعل هنا البيت مـــثالاً للضـــرورة فـــيما بعد، كيف استشهد بهذا البيت وهو مشتمل على ضرورتين؟» .[٢]

* * * * *

وهـــذه الأمـــثلة المختارة على الاستشهاد بشعر المولدين فى اللغة والـــنحو تعكـــس واقع ندرتها فى ظاهرة الاستشهاد، لكنها لا تعكس الواقع التاريخـــى لهذه الظاهرة، حيث يمكننا رصد بعض الشواهد المحدودة عند الخلـــيل (ت ١٦٠هـــ)، وسيبويه (ت ١٨٠هـــ)، «فنجد الخليل يحتج بشعر الفـــرزدق وجريـــر المولدين فى نظر أبى عمرو بن العلاء ويحتج بشعر الكمـــيت والطـــرماح اللذين أخرجهما أبو عمرو بن العلاء والأصمعى من حلـــبة الاحتجاج مع وجودهما فى الإطار الزمنى، كما استشهد بشعر بشار الذى يعد فى نظر الجمهور أول خط خارج الإطار الزمنى ... وسيبويه لا

---

(١) ديوان المتنبى، ص ٣٢٢. وانظر: شرح قطر الندى لابن هشام الأنصارى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط/١، ١٩٩٦م، ص ٢٤٩.

(٢) المصدر السابق، والموضع نفسه.

يخالف الخليل ولذا يحتج بشعر الفرزدق وجرير والكميت والطرماح وبشار كما يحتج ببيتٍ لرجلٍ من بنى سلولٍ مولّد».[1]

وهـذه الأمـثلة السابقة التى سقتها بوصفها شواهد لغوية أو نحوية اختيـرت من شعر المولدين قد خالفت إجماع العلماء على عدم الاستشهاد وبذلك الشعر.

وقـد استشهد بعض العلماء بنماذج من شعر المولدين على الرغم من وجـود شـواهد أخـرى فـى نفس المسألة؛ من أمثلة ذلك ما سبق ذكره من استشـهاد أبى على الفارسى ببيت أبى تمام (من كان مرعى عزمه وهمومه) علـى إضمار اسم (كان) فيها، وهناك شاهد آخر على نفس المسألة فى كتاب سيبويه.[2]

هـذا عـن منـزلة هذه الشواهد، أما ما يتصل بمرتبة الأحكام فقد تدبَّـرت الأحكـام التـى استشهدوا عليها بشعر المولدين، فوجدتها أحكامًا جوهرية نحو: دلالة (رُبَّ) على التقليل، أو إضمار اسم (كان) فيها، أو سدّ النائب عن الفاعل مسد الخبر، أو تتصل بأولوية المضاف بالوصف، على نحو ما بيناه فى هذا المبحث.

فهى إذن أحكام جوهرية فى أبواب النحو العربى، ودعانى الحَدْسُ إلـى احـتمال أن تكون الأحكام (التى كانت محلاً للاستشهاد عليها بشعر المولدين) أحكامًا ثانوية ملحقة بأبواب النحو الأساسية، ومع التدبر لم أجدها كذلك .

---

(١) عصور الاحتجاج فى النحو العربى، ص ٢١٠ .

(٢) هذا الشاهد هو:

إِذَا مَا المَرْءُ كَانَ أَبُوهُ عَبْسٌ ... فَحسْبُك ما تُرِيدُ إلى الكَلاَمِ

وانظر ص ٢٤ من هذا البحث .

وقد أُخذت هذه المواضع التى استشهد فيها بذلك الشعر على علمائنا الأجـلاء لمخالفتهم إجماع العلماء فى أطر الاحتجاج الزمانية التى أُرّخت بأواخر القرن الثانى الهجرى فى الحضر وأواخر القرن الرابع الهجرى فى البادية.

وأرى أن واقـع الاستشـهاد بشـعر المولدين - كما اخترنا أمثلة تطبيقية منه - أقوى انطلاقة إلى توسيع دائرة الاحتجاج بشعر من ترتضى لغته من المولدين.

<u>ثالـثًا: مـا جاء من شعر المولدين فى كتب التراث على سبيل الاستئناس والتمثيل:</u>

أشـرت - فيما سبق - إلى أن معظم شعر المولدين الذى ورد فى كـتب التـراث جاء على سبيل التمثل به لا الاستشهاد، والذى يحدد ورود البـيت للتمثل به والاستئناس أن يُسبق بشواهد أخرى من القرآن الكريم أو الحـديث الشريف أو شعر الجاهليين أو الإسلاميين أو المخضرمين ؛ فمما جاء على هذا النحو من شعر المولدين:

١ - اسـتأنس ابن جنى فى كلامه عن إشباع الضمة فى الشعر حتى تنشأ بعدها الواو بقول أبى تمام:

يقول فيُسمعُ ، ويمشى فيُسرعُ　　　　ويضرب فى ذات الإله فيُوجعُ(١)

«فالواو فى اللفظ بعد العين فى (يُسْمِعُ) إنما هى إشباع ضمة العين، وذلـك أن البيت لا يُقفى ولا يُصَرَّع فى وسط المصراع الأول، وأما الواو بعـد عـين (يُسْرِعُ) فواو الإطلاق، وذلك أن البيت مُقَفًّى، والبيت إذا كان

(١) ديوان أبى تمام، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أمَا إنّه لولا الخليطُ المودعُ، ص ١٤٣.

مُقَفًّــى أو مُصَرَّعًا جرى على عَرُوضه ما يجرى على ضربه، وهذا بيّن من حال التصريع والتقفيه».[1]

٢ – تمثّل ابنُ جنّى فى (المحتسب) للّفظين يُبنى أحدهما على الآخر بقول أبى تمام:

ومكارمًا عُتُق النِّجَار تليدةً إن كان هَضْبُ عمايتين تليدًا[2]

فـــى سياق عرضه لقراءة أبان بن تغلب (خطايانا إِن كنا)[3]؛ حيث بنى أبو تمام مجد المكارم على مجد العمايتين؛ فكلاهما تليد قديم متوارث.

٣ – ومما ساقه ابن هشام للمتنبى – على سبيل التمثيل لا الاستشهاد – فى جواز حذف ألف الاستفهام:

أحيَا وأيْسَرَ ما قَاسَيْتُ مَا قَتَلا والبينُ جارَ على ضَعْفِى وما عَدَلا[4]

«أحيا: فعل مضارع والأصل أأحيا؟ فحذفت همزة الاستفهام، والواو للحـــال والمعنى التعجب من حياته. يقول: كيف أحيا وأقل شىء قاسيته قد قتل غيرى؟، والأخفش يقيس ذلك فى الاختيار عند أمن اللبس، وحمل عليه قوله تعالى ﴿**وتلك نعمة تمنها علىّ**﴾[5]، وقوله تعالى ﴿**هذا ربى**﴾[6]».

---

(١) سر صناعة الإعراب، ٢/٦٣١ .

(٢) ديوان أبى تمام، من قصيدته التى مطلعها: طللَ الجميعِ لقد عفوتَ حميدا، ص ٦٩. وانظر: المحتسب فى تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جنى، تحقيق علىّ النجدى ناصف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ٢/١٢٧، ١٢٨.

(٣) الشعراء، من الآية ٥١، وسياق الآية ﴿إنا نطمع أن يغفر لنا ربنا خطايانا أن كنا أول المؤمنين﴾.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت مطلع قصيدة قالها فى صباه، ص ١٠ .

(٥) الشعراء، من الآية ٢٢.

(٦) الأنعام، من الآية ٧٧، والآية ﴿فلما رءا القمر بازغًا قال هذا ربى﴾. والنص مقتبس من مغنى اللبيب، ص ٢٠ .

٤ – ومما تمثّل به ابن هشام – أيضًا – فى ورود (أم) محتملة الاتصال والانقطاع للمتنبى:

أحادٌ أم سُداسٌ فى أحادِ   لُيَيْلَتُنَا المنوطةُ بالتَّنادِى[1]

«فإن قدرتها فيه متصلة فالمعنى أنه استطال الليلةَ فشك أواحدة هى أم ست اجتمعت فى واحدة فطلب التعيين، وهذا من تجاهل العارف ... وعلى هذا فيكون قد حذف الهمزة قبل (أُحاد) ويكون تقديم الخبر وهو (أحاد) على المبتدأ وهو (لُيَيلتنا) تقديمًا واجبًا؛ لكونه المقصود بالاستفهام مع (سُداس)».[2]

والذى يَدُلنا على أن ابن هشام ساق هذا البيت للمتنبى مستأنسًا ومتمثلاً به لا مستشهدًا أنه جعل شاهده الأصلى – فى احتمال ورود (أم) محتملة الاتصال والانقطاع – قوله تعالى **﴿قل آتخذتم عند الله عهدًا فلن يخلف الله عهده أم تقولون على الله مالا تعلمون﴾**[3].

٥ – فى إضافة (أى) الموصولة إلى معرفة تمثّل ابن هشام بقول المتنبى:

أىَّ يومٍ سَرَرتنى بوصالِ   لم تَرُعنى ثلاثةً بصدودِ[4]

قال ابن هشام: «ليست فيه (أى) موصولة؛ لأنَّ الموصولة لا تضاف إلا إلى المعرفة، قال أبو على فى التذكرة فى قوله:

أرأيتَ أىَّ سوالفٍ وخدُودِ   برزت لنا بين اللِّوى فزَرودِ[5]

(١) ديوان المتنبى، والبيت مطلع قصيدة يمدح بها على بن إبراهيم التنوخى، ص ٧٦.

(٢) مغنى اللبيب، ص ٦٩ .

(٣) البقرة، من الآية ٨٠، وصدر الآية (وقالوا لن تمسنا النارُ إلا أيامًا معدودة قل أتخذتم ...).

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها كم قتيلٍ كما قُتلتُ شهيد، ص ١٤.

(٥) ديوان أبى تمام، ص ٦٣، ورواية الديوان عنَّت لنا.

لا تكون (أى) فيه موصولة لإضافتها إلى نكرة، انتهى.

ولا شــرطية؛ لأن المعنى حينئذ إن سررتنى يومًا بوصالك آمنتنى ثلاثــة أيــام من صدودك، وهذا عكس المعنى المراد، وإنما هى للاستفهام الذى يُراد به النفى». [1]

وقــد ســاق ابن هشام هذا البيت للمتنبى بعدما عرض أنواع (أىّ) بفتح الهمزة وتشديد الياء، واستشهد للموصولة بقوله تعالى ﴿**ثم لننزِعَنَّ من كل شيعةٍ أيُّهُم أشَدُّ على الرحمنِ عِتِيًا**﴾[2] .

٦ – وتمــثّل ابــن هشام فى سياق كلامه عن مخالفة قوم فى اقتضاء (ثم للترتيب مستشهدين – فيما استشهدوا – بقول أبى نواس:

إن مَن سَاد ثم ساد أبوه ثم قد ساد قبلَ ذلك جدُّه[3]

تمثّل بقول ابن الرومى[4]:

قالوا: أبو الصقرِ من شيبانَ، قلت لهم كلاَّ لعمرى، ولكن منه شيبانُ

وكم أبٍ قد علا بابن ذرا حسبٍ كما علتْ برسولِ اللهِ عدنانُ[5]

أجاب ابن عصفور بأن المراد أن السؤدد من قِبَل الأب، والأب من قِبَل الابن .[6]

---

(١) مغنى اللبيب، ص ١١٠ .

(٢) مريم، الآية ٦٩ .

(٣) ديوان أبى نواس، ص ١٨٣، ورواية الديوان:

قل لمن ساد ثم ساد أبوه ** قبله، ثم قبل ذلك جَدُّه

(٤) على بن العباس بن جريج الرومى، أبو الحسن، شاعر كبير من طبقة بشار، والمتنبى، رومى الأصل، توفى ببغداد مسمومًا سنة ٢٨٣هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ٣٥٨/٣، ٣٦٢، والأعلام للزركلى، ص ٢٩٧١.

(٥) ديوان ابن الرومى، تحقيق: حسين نصار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١م، ٢٤١٩/٦.

(٦) مغنى اللبيب، ص ١٥٩، ١٦٠.

٧ – وتمثّل ابن هشام بقول ابن المعتز[١]:

مرَّتْ بنا سحرًا طيرٌ فقلتُ لها: طُوباكِ، يا ليتنى إيَّاكِ، طُوباكِ[٢]

لنصب (ليت) اسمها وخبرها فى رأيٍ للفراء وبعض أصحابه على ما يقول ابن هشام.[٣]

٨ – وتمثّل ابن هشام بقول المتنبى:

وما كنتُ ممنْ يدخل العشقُ قلبَهُ ولكنّ مَن يُبصرْ جُفونكِ يعشقُ[٤]

لحذف اسم (لكنّ).[٥] قال ابن هشام «وبيت الكتاب:

ولكنّ مَن لا يلقَ أمرًا ينوبهُ بعُدَّتهِ ينزلْ بهِ وهْو أعزلُ[٦]

ولا يكون الاسم فيهما (مَنْ) لأن الشرط لا يعمل فيه ما قبله».[٧]

٩ – ذكر ابن هشام قول المتنبى متمثلاً به ومستأنسًا أيضًا فى عَدِّه (الألف) علامةً للاثنين:

ورمى وما رمتا يداه فصابنى سهمٌ يعذّبُ والسهامُ تُريحُ[٨]

---

(١) عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم العباسى الشاعر المبدع، آلت إليه الخلافة واستصغروه فخلعوه، توفى سنة ٢٩٦هـ، انظر: وفيات الأعيان لابن خلكان، ٧٦/٣-٨٠، والأعلام للزركلى، ١١٨/٤.

(٢) لم أقف على هذا البيت فى ديوان ابن المعتز.

(٣) مغنى اللبيب، ص ٣٩٦.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقى، ص ٣٣٥.

(٥) مغنى اللبيب، ص ٣٨٤.

(٦) قائله أمية بن أبى الصلت، ديوانه، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٣٤م، ص ٤٦. وانظر: الكتاب ٤٣٩/١ .

(٧) مغنى اللبيب، ص ٣٨٤.

(٨) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: جللاً كما بى فلْيَكُ التبريح، ص ٦٠.

ولو كانت الألف التى للاثنين هى التى فى (رمتا) حرف لا محل له مـــن الإعـــراب، ولم تكن ضميرًا يدل على الفاعل، كان التركيب ضعيفًا مندرجًا تحت أنماط لغة (أكلونى البراغيث).

ولو كانت هذه الألف ضميرًا و(يداه) بدلاً منها لخرج البيت من مقام التمـــثل به لألف الاثنين التى ذكرها ابن هشام فى نوع مُغاير لألف ضمير الاثنين.

١٠ – وتمثل ابن هشام بقول المتنبى:

أىَّ يوم سررتنى بوصالٍ　　　لم تسؤنى ثلاثةً بصدودِ[١]

لاكتساب (أى) الظرفيةَ بالإضافة، يقول: «وأى فى البيت استفهامية يـــراد بها النفى، لا شرطية؛ لأنه لو قيل مكان ذلك (إن سررتنى) انعكس المعنى، لا يُقال: يدل على أنها شرطية أن الجملة المنفية إن استؤنفت ولم ترتبط بالأولى فسد المعنى؛ لأنا نقول: الربط حاصل بتقديرها صفة لوصال والرابط محذوف، أى لم ترعنى بعده».[٢]

والـــذى يدلنا على أن بيت المتنبى السابق سيق على سبيل التمثيل والاستئناس لا الاستشهاد أنَّ ابن هشام جعل شاهده الأصلى فى هذه المسألة قوله تعالى ﴿تؤتى أكلها كل حين﴾[٣] .

وانظر: مغنى اللبيب، ص ٤٨٥.

(١) سبق تخريجه.

(٢) مغنى اللبيب، ص ٦٦٨.

(٣) إبراهيم، من الآية ٢٥. وسياقها ﴿ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمةً طيبة كشجرةٍ طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء (٢٤) تؤتى أكلها كل حينٍ بإذن ربها ...﴾.

١١- وتمـــثل ابن هشام أيضًا بالمتنبى للمعربِ يراعى معنًى صحيحًا، ولا ينظر فى صحته فى الصناعة:

وفاؤكما كالربعِ أشجاهُ طاسمهْ بأنْ تُسعِدَا والدمعُ أشفاهُ ساجمه[1]

يقول: «وقد سألَ أبو الفتح المتنبى عنه، فأعرب (وفاؤكما كالربع) مبتدأ وخبره وعلق الباء بـــ (وفاؤكما) فقال له: كيف تخبر عن اسم لم يتم؟ فأنشده قول الشاعر:

لسنَا كمَنْ جعلتْ إيادِ دَارَها تكريتَ تمنعُ حَبها أن يُحصدا[2]

أى إن (إيـــاد) بدل مِن (مَنْ) قبل مجيء معمول جعلت وهو دارها، والصواب تعليق دارها وبأن تسعدا بمحذوف، أى جعلت، ووفيتما، ومعنى البـــيت وفاؤكما يا صاحبىّ بما وعدتمانى به من الإسعاد بالبكاء عند ربع الأحبة إنما يُسليني إذا كان بدمع ساجم، أى هامل، كما أن الربع إنما يكون أبعث على الحزن إذا كان دارسًا».[3]

١٢- وتمثل ابن هشام أيضًا لما يحتمل المصدرية والحالية والمفعول لأجله بقول المتنبى:

أبلى الهوَى أسفًا يومَ النوَى بدنى[4]

قـــال ابن هشام: «والتقدير أسف أسفًا، ثم اعترض بذلك بين الفاعل والمفعـــول به أو إبلاء أسف أو لأجل الأسف، فمن لم يشترط اتحاد الفاعل فـــلا إشـــكال، وأمًا من اشترطه فهو على إسقاط لام العلة توسعًا، كما فى

(١) ديوان المتنبى، والبيت مطلع قصيدة يمدح بها الأمير أبا الحسن على بن حمدان، ص ٢٤٢.

(٢) البيت للأعشى، ديوانه، تحقيق: فوزى عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٨م، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أثوى وقصَّرَ ليلةً ليزوَّدا، ص ٢١٧ .

(٣) مغنى اللبيب، ص ٧٠١.

(٤) ديوان المتنبى، ص ١. وعجزه: وفرق الهجر بين الجفن والوسن.

قوله تعالى: ﴿يبغونَها عوجًا﴾[1]».[2]

١٣ – تمثّل ابن هشام – أيضًا – بقول المتنبى:

إِذَا الجودُ لم يُرزق خلاصًا من الأذى فلا الحمدُ مكسوبًا ولا المالُ باقيا[3]

لمخالفة (لا) لـ(ليس) فى أنّ (لا) لا تعمل إلا فى النكرات خلافًا لابن جنّى وابن الشجرى – على ما يقول ابن هشام:[4]

«وعلى ظاهر قولهما جاء قول النابغة:

وحلّت سوادَ القلبِ لا أنا باغيا سواها، ولا عن حُبها متَراخيا[5]

وعليه بنى المتنبى قوله السابق».[6]

١٤ – وتمثّل ابن هشام لاختصاص لو بالفعل بقول المتنبى:

ولو قلمٌ ألقيت فى شقِّ رأسه من السُّقم ما غيَّرتُ من خطِّ كاتب[7]

فقيل: لحن؛ لأنه لا يمكن أن يقدر ولو ألقى قلم، وأقول: روى بنصب قلم ورفعه، وهما صحيحان، والنصب أوجه بتقدير ولو لابست قلمًا، كما يقدر فى نحو (زيدًا حبست عليه) والرفع بتقدير فعل دل عليه المعنى، أى ولو حصل قلم، أى ولو لوبس قلم ....

وعلى الرفع فيكون ألقيت صفة لقلم، ومن الأولى تعليلية على كل حال

---

(١) هود، من الآية ١٩، وسياق الآية ﴿الذين يصدون عن سبيل الله ويبغونها عوجا وهم بالآخرة هم كافرون﴾ .

(٢) انظر: مغنى اللبيب، ص ٧٣٠.

(٣) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا، ص ٤٣٩.

(٤) مغنى اللبيب، ص ٣١٥، ٣١٦.

(٥) لم أقف عليه فى ديوانه.

(٦) مغنى اللبيب، ص ٣١٥، ٣١٦.

(٧) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أعيدوا صباحى فهو عند الكواعب، ص ٢٠٩.

مـــتعلقة بألقيت، لا بغيرت؛ لوقوعه فى حيز ما النافية وقد تعلق بغيرت؛ لأن مثل ذلك يجوز فى الشعر.[1]

١٥ – وفى إضافة (إذ) إلى الجملة الاسمية تمثَّل ابن هشام بقول المتنبى:

أمِنَ ازديارَكِ فى الدُّجى الرُّقباء إذ حيث كنت من الظَّلام ضياءُ[2]

«احـــتملت (إذ) الظـــرفية والتعليلـــية .... وشرحه أن (أمن) فعل ماض، .... والازديار أبلغ من الزيارة كما أن الاكتساب أبلغ من الكسب؛ لأن الافتعال للتصرف ... والمعنى أنهم أمِنوا دائمًا أن تزورى فى الدجى، و(إذ) إمَّا تعليل أو ظرف مبدل من محل فى الدجى، و(ضياء) مبتدأ خبره (حيث)».[3]

١٦ – تمثل السيوطى لتشبيه (سوى) بـــ(غير) بقول أبى الطيب:

أرضٌ لها شرف سواها مثلها لو كان مثلك فى سواها يوجد[4]

يقـــول الســـيوطى: «رفـــعَ (سوى) الأولى بالابتداء وخفض الثانية بـــ(فى) فأخرجها من الظرفية».[5]

(١) مغنى اللبيب، ص ٣٥٤، ٣٥٥.

(٢) ديوان المتنبى، والبيت مطلع قصيدته التى مدح بها أبا على هارون بن عبد العزيز الكاتب، ص ١١٤ .

(٣) مغنى اللبيب، ص ١١٩، ١٢٠.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: اليوم عهدكم فأين الموعد، ص ٤٣. وانظر: الأشباه والنظائر للسيوطى، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣ ، ١٧٢/٥ .

(٥) المصدر السابق، والموضع نفسه.

١٧ – وتمثل السيوطى لاسم الإشارة يسبقه حرف التنبيه بقول أبى الطيب:

ذى المعالى فَلْيَعْلُون من تعالى هكذا هكذا وإلا فلا لا[١]

«فحرف التنبيه – هنا – متقدم على الكاف ... وإنما القاعدة فيه مع سائر حروف الجر أن يتأخر عنها كقولك: بهذا، ولهذا».[٢]

١٨ – وتمثل السيوطى – أيضًا – لما شاع فى كلام العرب فى حمل الشىء على معناه – لنوع من الحكمة – بقول المتنبى:

لو استطعتُ ركِبْتُ الناسَ كلَّهم إلى سعيد بن عبد الله بُعْرانا[٣]

«قالوا معناه لو استطعت جعلت الناس بعرانا فركبتهم إليه؛ لأن فى (ركبت) ما يؤدى معنى (جعلت)، وليس فى (جعلت) معنى (ركبت)».[٤]

١٩ – ومما تمثل به السيوطى للمبتدأ الذى ليس له خبر قول أبى نواس:

غَيْر مَأسوفٍ على زَمَن يَنْقضى بالهمّ والحَزَنِ[٥]

يقول: «فـــ(غير) مبتدأ لا خبر له ...؛ لأنه محمول على (ما) كأنه قيل: ما يأسف على زمن، كما فى قولهم: ما قائم أخواك».[٦]

---

(١) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: ذى المعالى فَلْيَعْلُوَنْ من تعالى، ص ٤٠٣. وانظر: الأشباه والنظائر، ٢٧٣/٧ ، ٢٧٤.

(٢) الأشباه والنظائر، ٢٧٣/٧، ٢٧٤.

(٣) ديوان المتنبى، ص ١٦٨. وانظر: الأشباه والنظائر، ٩٨/٦، ٩٩.

(٤) الأشباه والنظائر، ٩٨/٦، ٩٩.

(٥) لم أعثر عليه فى ديوانه.

(٦) الأشباه والنظائر فى النحو للسيوطى، تحقيق: د. عبد العال مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ٩٤/٣، ٩٥.

٢٠ – وتمثل السيوطى كذلك لما يعدل فيه الشاعر إلى التصريح دون الإضمار لغرض التعظيم قول أبى تمام:

قد طَلَبْنا فلم نَجِدْ لك فى السؤددِ والمجد والمكارم مِثْلا[١]

يقول السيوطى: «فإن إيقاع الطلب على المثل أوقع من إيقاعه على ضميره لو قال: طلبنا لك مثلاً فلم نجده».[٢]

٢١ – وتمثل السيوطى فى همع الهوامع للواو تختص بعطف ما حقه التثنية أو الجمع بقول أبى نواس:

أقمنا بها يومًا ويومًا وثالثًا ويومًا له يومُ الترحل خامسُ[٣]

* * * * *

هذه نماذج ممًا ورد من التمثّل بشعر المولدين فى كتب التراث اللغوية والنحوية، فقد رأينا استئناس ابن جنى بشعر أبى تمام فى غير موضع من سر صناعة الإعراب والمحتسب، واستئناس ابن هشام بشعر المتنبى فى غير موضع من مغنى اللبيب واستئناسه كذلك بشعر أبى نواس وابن المعتز فى المغنى أيضًا، واستئناس السيوطى بشعر المتنبى فى الأشباه والنظائر وهكذا.

ومواضع الاستئناس والتمثل بذلك الشعر أكثر عددًا إذا قارناها بالمواضع التى سبق فيها الشعر المولد بوصفه شاهدًا لا مثالاً.[٤]

وسبق أن ذكرت المعيار الذى اعتمدت عليه فى توصيف البيت

(١) نسبةُ البيت لأبى تمام نسبةٌ خاطئة، والصواب أنها للبحترىّ. ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٤م، ١٦٥٥/٣ .

(٢) الأشباه والنظائر، ١٥٦/٧.

(٣) ديوان أبى نواس، ص ٣٠٠. وانظر: همع الهوامع فى شرح جمع الجوامع للسيوطى، تحقيق: د. عبد العال مكرم، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ٢٢٧/٥ .

(٤) انظر المبحث الثانى من هذا البحث.

علـــى أنه شاهد أو مثال؛ فالبيت المسبوق بشاهد من عصور الاحتجاج يعدّ مثالاً، والبيت المولد الذى يبدأ به فى الاستشهاد للمسألة يعد شاهدًا.

وإنـــى لا أرى بأسًـــا بأن يستأنس أو يتمثّل علماؤنا فى مصنفاتهم بشعر المولدين بعد سياق الشواهد من آيات القرآن أو حديث رسول الله ﷺ أو طبقات الجاهليين والإسلاميين والمخضرمين.

لكـــن هناك من علمائنا المعاصرين من لم ينتصر للاستئناس بذلك الشعر؛ يقول أستاذنا الدكتور إبراهيم عبادة: «ومع الحظر الشديد والمراقبة تسللت شواهد لأبى نواس وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى وعرفت طريقها إلى كتب النحو، واغتفر لها هذا التسلل ببطاقة كتب عيها (للتمثيل والاســتئناس) أو الاحتجاج فى المعانى ، ويلتمس لهم الأعذار لاحتجاجهم بشعر هؤلاء فى عصور الاحتجاج فى النحو العربى».[1]

رابعًا: نقد شعر المولدين فى كتب التراث وتفسيره وتحليله:

وقـــف علمـــاء التـــراث من شعر المولدين – على إجماعهم بعدم الاحتجاج به – موقفًا موضوعيًّا من الناحيه التطبيقية فى مؤلفاتهم ؛ فتمثلوا بجـــيّده كمـــا رأينا فى المبحث السابق، وانتقدوا ما وقع فيه لحن لغوى أو خطأ نحوى من ذلك الشعر.

وهـــناك نماذج من شعر المولدين وقف منها علماؤنا موقف المحلِّل المفسِّر المتسائل؛ فلم يعجلوا بإقرار الأنماط اللغوية التى تخالف نظام اللغة، ولـــم يتســـرعوا فيخطئوا تلك النماذج، ونمضى فى الصفحات التالية لبيان نماذج من النقد والتفسير والتحليل:

---

(١) عصور الاحتجاج فى النحو العربى، ص ٢١١ ، ٢١٢ .

١ - انتقد ابن هشام المتنبى فى قوله:

إذا الجودُ لم يرزق خلاصًا من الأذى فلا الحمدُ مكسوبًا : ولا المال باقيًا[١]

لأنـــه أعمــل (لا) عمــل ليس واسمها معرفة، «ولإعمالها أربعة شـــروط: أن يتقدم اسمها وألا يقترن خبرها بألا وأن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وأن يكون ذلك فى الشعر لا فى النثر».[٢]

قـــال الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد محقق القطر: «وقد أنشد المؤلف هذا البيت ليبين أن هذا الذى فعله المتنبى خطأ؛ لأن اسم (لا) عنده لا يكـــون إلا نكـــرة، لكـــن هذا الذى أنكره المؤلف على المتنبى قد أجازه جماعة من النحاة منهم ابن الشجرى، وقد حكاه ابن عقيل عنه، واستدلوا له بقول النابغة الجعدى:

وحلَّتْ سَوَادَ القَلْبِ لا أنَا بَاغِيَا سِوَاهَا: ولاَ عَنْ حُبِّهَا مُتَرَاخِيَا

وقـــد أنشـــد المؤلف بيت المتنبى فى كتابه شذور الذهب (رقم ٩٤) علـــى أنـــه صحيح على مذهب جماعة من النحاة يجيزون مجىء اسم لا معرفة بالألف واللام، واحتج له بقول الشاعر:

أنْكَرْتُهَا بَعْدَ أعْوَام مَضَيْنَ لَهَا لاَ الدَّارُ دَارًا ولاَ الجِيرَانُ جِيرَانَا

فلا محل بعد ذلك كله لتغليط المتنبى».[٣]

٢ - ولحنوا أبا نواس فى قوله:

كأن صُغرَى وكبرى من فقاقعها حصباء دُرّ على أرض من الذهب[٤]

---

(١) ديوان المتنبى، من قصيدته التى مطلعها: كفى بكَ داءً أن ترى الموتَ شافيا، ص ٤٣٩.

(٢) قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصارى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الفكر، ص ٢٠١.

(٣) هامش ٢٠٢ قطر الندى، دار الفكر.

(٤) ديوان أبى نواس، ص ٣٩. وانظر: قطر الندى، دار الفكر، ص ٤٥٠.

ويوضـــح محل اللحن الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد فيقول: «إن ابن هشام – كجماعة من النحاة – قد اعتبروا كل واحدةٍ من (صغرى) و(كبـــرى) أفعـــل تفضيل وبنوا على ذلك تخطئة أبى نواس؛ لأن من حق أفعـــل التفضـــيل إذا كان مجردًا من (أل) والإضافة أن يكون مفردًا مذكرًا مهمـــا يكن أمر الموصوف به، فكان عليه أن يقول: كأن (أصغر) و(أكبر) مـــن فقاقعها، أو يقول كأن (الكبرى) و(الصغرى)، إلا أنك لو تأملت أدنى تأمـــل لـــوجدت الشـــاعر لم يرد معنى التفضيل، وإنما أراد معنى الصفة المشـــبهة: أى كـــأن الفقاعـــة الصـــغيرة والفقاعـــة الكبيرة من فقاقع هذه الخمـــر ...الخ، والصفة المشبهة تطابق ما تجرى عليه، فإذا كانت جارية على مفرد مؤنث كما هنا كان الواجب فيها الإفراد والتأنيث، وهذا هو الذى فعلـــه الشاعر؛ لذلك نرى أنه لم يأت إلا بالقياس المطرد، ومثل هذا الكلام يصـــح أن يقـــال فـــى توجـــيه قول العروضين : فاصلة كبرى، وفاصلة صغرى؛ فهم يريدون الفاصلة الكبيرة والصغيرة، ولا يريدون معنى أصغر وأكبر».[1]

٣ – وقال الأحمر فى قول أبى نواس:

أسرَعَ من قول قَطَاةٍ قَطًّا[2]

قـــال: أخطأ فى قوله (قَطَّا) مشددة، إنما يقولون (قَطَا) مخففة. قال أبـــو محمد: أصاب أبو نواس، وأخطأ الأحمر لإعجابه بنفسه، وتوهمه أنه محيط بعلم العرب كله، وقد ذكر (قطّا) بالتشديد فى شعر من هو حجة فى العربية محمد بن ذؤيب العمانى الراجز فى قوله:

---

(١) قطر الندى، دار الفكر، ص ٤٥٠، ٤٥١.

(٢) ديوان أبى نواس، ص ٣٤٢ .

كمثل أسراب القطا ذى اللَقَطِ صوادرًا عن مُذهِنٍ ورَقْطِ[1]

٤- ونقد ابن جنى فى (سر صناعة الإعراب) المتنبى فى إلحاقه الهاء فى قوله:

(وا حرّ قلباه ممن قلبه شَبِمُ)[2]

عند الوصل، ووجه النقد «أن الهاء التى تلحق لبيان الحركات وحروف اللين إنما تلحق فى الوقف، فإذا صرت إلى الوصل حذفتها البتة، فلم توجد فيه ساكنة ولا متحركة، ودل هذا على ضعف بيت المتنبى».[3]

ومما انتقد ابن جنى المتنبى فيه أن يقول:

وقُلنا للسيوف: هَلُمُّنَا[4]

يقول: «ودار بينى وبين المتنبى كلام فيه طول، وأنكرت ضمّ الميم هنا من طريق القياس إلى أن قال لى: فكيف كان ينبغى أن يكون إذا أكدته هنا بالنون؟ فقلت: كان قياسه أن تقول: هَلْمُمْنانّ. فقال: هذا طويل. فقلت: هذا جواب مسألتك، فأما طوله وقصره فشىء غير ما نحن فيه».[5]

٥- قال ابن هشام فى سياق كلامه عن مواضع حذف حرف النداء: «ولحَّن بعضهم المتنبى فى قوله:

هذى برزْتِ لنا فهجتِ رسيسا[6]

(١) تذكرة النحاة لأبى حيان الأندلسى، تحقيق: د. عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/١، ١٩٨٦م، ص ٤٢٣.

(٢) ديوان المتنبى، ص ٣٢٢. وعجزه: ومن بجسمى وحالى عنده سقمُ.

(٣) سر صناعة الإعراب، ابن جنى، تحقيق: د. حسن هنداوى، دار القلم، دمشق، ٥٦٢/٢ بتصرف.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: نزور ديارًا ما نحب لها مغنى، ص ٣٠٩. وصدره: قصدنا له قصد الحبيبِ لقاؤه.

(٥) سر صناعة الإعراب، ٧٢٢/٢.

(٦) ديوان المتنبى، ص ٥٢. وعجزه: ثم انصرفتِ وما شفيتِ نسيسا.

وأجيب بأن (هذى) مفعول مطلق، أى برزت هذه البرزة ورده ابن مالــك بأنه لا يُشار إلى المصدر إلا منعوتًا بالمصدر المشار إليه كضربته ذلك الضرب».[1]

قال محققو المغنى[2]: «يجيز الكوفيون حذف حرف النداء قبل اسم الإشارة والمتنبى كوفىٌّ فلا يُنكر منه ذلك.

وللجهــل بمواقــع هــذه الألفاظ استعملها المتنبى فى غير موضع التقسيم فقال:

أحادٌ أم سُداسٌ فى أحادِ   لُيَيْلَتُنا المنوطةُ بالتَّنادى»[3]

٦ - توجيه (لها) من قول المتنبى:

لولا مُفارقةُ الأحباب ما وجدتْ   لها المنايا إلى أرواحنا سُبُلا[4]

«قال ابن هشام الظاهر أن (لها) جار ومجرور متعلق بوجدت، لكن فــيه تعــدّى فعل الظاهر إلى ضميره المتصل كقولك (ضربه زيد) وذلك ممتــنع؛ فينبغى أن يقدر صفة فى الأصل لسُبُلا، فلما قدم عليه صار حالاً مــنه، كمــا أن قــوله (إلــى أرواحنا) كذلك؛ إذ المعنى سبلاً مسلوكة إلى أرواحــنا، ولــك فى (لها) وجه غريب، وهو أن تقدره جمعًا للهاة كحصاة وحصًــى ويكــون (لها) فاعلاً بوجدت، والمنايا مضافًا إليه، ويكون إثبات اللهــوات للمنايا استعارة، شبهت بشىء يبتلع الناس، ويكون أقام اللَّها مقام الأفواه لمجاورة اللهوات للفم».[5]

---

(١) مغنى اللبيب، ص ٨٤٠، ٨٤١.

(٢) الدكتور/ مازن المبارك، والأستاذ/ محمد على حمد الله، وانظر: هامش، ٨٤١ مغنى اللبيب.

(٣) سبق تخريجه.

(٤) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أحيا وأيسرُ ما قاسيتُ ما قتلا، ص ١٠.

(٥) مغنى اللبيب، ص ٢٩٤.

٧ - ومما غلَّط ابن هشام المتنبى فيه زيادة الباء فى فاعل (كفى) المتعدية لواحد فى قوله:

كفى ثُعَلاً فخرًا بأنَّك منهم ودهر لأن أمسيت من أهلهِ أهل[١]

يقــول ابن هشام: «ولم أر من انتقد عليه ذلك؛ فهذا إمَّا لسهو عن شــرط الزيادة، أو لجعلهم هذه الزيادة من قبيل الضرورة أو لتقدير الفاعل غير مجرور بالباء».[٢]

٨- ومما خطَّأ ابنُ هشام الأخفش فيه أن يتعدى فعل المضمر المتصل إلى ضميره المتصل؛ وعليه لم يَعُدّ ابن هشام (عن) فى قول أبى نواس:

دع عنك لومى فإن اللومَ إغراءُ ...[٣]

اســمًا مستدلاً بأنه لا يصح حلول (الجانب) معها؛ أى ردَّ أن تكون اسمًا بمعنى جانب.[٤]

٩- تساءَل السيوطى عن الضمير (هو) فى قول أبى الطيب:

هو الجدُ حتى تفضُلَ العينُ أختها وحتى يكون اليومُ لليومِ سيدا[٥]

وجوابه «تقدير قول المتنبى (هو الجد) إلى آخره، معناه: (الجد) أى الكامل الجد بهذه الصفة».[٦]

---

(١) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: عزيزٌ أسى من داؤه الحدق النجل، ص ٤١.

(٢) مغنى اللبيب، ص ١٤٥.

(٣) ديوان أبى نواس، والبيت مطلع قصيدة يخاطب بها إبراهيم النظام أحد أئمة المعتزلة، ص ١١. وعجزه: وداونى بالتى كانت هى الداءُ.

(٤) مغنى اللبيب، ص ١٩٩، ٢٠٠.

(٥) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: لكل امرئ من دهره ما تعودا، ص ٣٥٩. وانظر: الأشباه والنظائر، ٢٠٢/٨.

(٦) الأشباه والنظائر، ٢١٥/٨.

وقـــد سَوَّى السيوطى بين هذا المعنى للمتنبى وقول المعرى: (هو الهجر حتى ما يلم خيال)، «أى الكامل الهجر، وهو ألا يلم خيال، فمتى أَلَمَّ خيال لم يكمل الهجر».[1]

١٠- حمل الاسترابادى[2] حذف صلة الهاء إذا كان قبلها متحرك فى قول المتنبى:

تعثرت به فى الأفواه ألسنُها والبُرْدُ فى الطُرُقِ والأقلامُ فى الكتبِ[3]

علـــى الضــــرورة «وذهب الزجاج إلى أن الصلة بعد الهاء ليست من أصـــل الكلمـــة، وهو ظاهر مذهب سيبويه، واستدل الزجاج عليه بحذفها فى الوقـــف، وليس بقوى؛ لأن ما هو من نفس الكلمة من حروف اللين قد يحذف كمـــا فى (القاضى)، وأما وجوب حذف الصلة فى الوقف دون ياء (القاضى) فلكونها مما له حظ فى السقوط فى حال الوصل، نحو (منه) و(فيه)».[4]

١١- ومن مشكل التراكيب التى وقعت فيها كلمة (غير) قول الحُكمىّ (أبى نواس):

غيرُ مأسوفٍ على زمنٍ ينقضى بالهمِّ والحَزَنِ[5]

ذكر ابن هشام فى (غير) ثلاثة أوجه:

أن (غيـــر) مبتدأ لا خبر له، بل لما أضيف إليه مرفوع يغنى عن الخبـــر، والثانى: أن غير خبر مقدم، والأصل زمن ينقضى بالهم والحزن

(١) الأشباه والنظائر، ٢١٥/٨ .

(٢) شرح الشافية ، ٣٠٧/١، ٣٠٨.

(٣) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: يا أخت خير أخٍ يا بنتَ خير أبٍ، ص ٤٢٣.

(٤) شرح الشافية، ٣٠٩/١.

(٥) البيت فى الخزانة.

غير مأسوفٍ عليه، والثالث: أنه خبر لمحذوف، ومأسوف مصدر جاء على مفعـول كالمعصـور والميسور والمراد به اسم الفاعل، والمعنى: أنا غير آسفٍ على زمنٍ هذه صفته.[1]

١٢- وجّه ابن هشام كلمة (يدها) فى قول المتنبى يذكر دار المحبوب:

ظَلْتَ بها تَنْطوى على كبدٍ نضيجةٍ فوقَ خِلْبها يَدُهَا[2]

فاعلـة بـ(نضيجة)، أو بالظرف أو بالابتداء، قال: «والأول أبلغ لأنـه أشد للحرارة، والخِلْب: زيادة الكبد، أو حجاب القلب، أو ما بين الكبد والقلب، وأضاف اليد إلى الكبد للملابسة بينهما، فإنهما فى الشخص».[3]

* * * * *

تعدّ هذه النماذج النقدية دليلاً على المنهج الموضوعى الذى انتهجه علماؤنـا المـتقدمون - رحمهم الله - نحو شعر المولدين ؛ فهم يتخيرون جيده للاستئناس به ويأخذون على أولئك الشعراء مواضع اللحن والخطأ.

وهـذا يدلنا على أن أولئك العلماء تعاملوا مع الواقع اللغوى للشعر المولد؛ فلم يهجروه لأنه خرج عن أُطُر الاحتجاج زمانية كانت أو مكانية.

ولـيس لـى أن أعـتمد علـى مواضع النقد هذه فى تعضيد عدم الاحتجاج بشعر الشعراء المولدين؛ حيث رأينا فى كتب اللغة والنقد مواضع خطأ العلماء فيها بعض الشعراء الذين يحتج بشعرهم.[4]

فالمسألة إذن تحتاج إلى إحصائية دقيقة تحصر مواضع الخطأ عند الفريقين حتى يتسنى لنا بناء بعض النتائج عليها.

---

(١) انظر: مغنى اللبيب، ص ٢١١، ٢١٢.
(٢) ديوان المتنبى، والبيت من قصيدته التى مطلعها: أهلاً بدارٍ سباك أغيدُها، ص ٢.
(٣) مغنى اللبيب، ص ٥٨٠.
(٤) الموشح للمرزبانى، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، د.ت، ص ٤٣، ٥٠، ٧٨، ٩٨. والشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، ١٩٨٢م، ١/١٣٥.

خامسًا : الخاتمة والنتائج :

١- لـم تعكـس المصـنفات اللغـوية والنحوية التنظير الذى أجمع عليه اللغويـون والنحاة فيما يتصل بأطر الاحتجاج ، لكن رأينا كيف وقف علماء التراث من شعر المولدين موقفًا موضوعيًّا من الناحية التطبيقية فى مصنفاتهم؛ حيث لم يَدْعُهم الوقوف بالاحتجاج عند شعر الجاهليين والإسـلاميين والمخضرمين دون المولدين إلى ترك شعر هذه الطبقة الأخيرة أو إهماله .

ويـرى بعـض الباحثين أن «ذلك التعميم فى منع الاحتجاج بذلك الشعر يغفل الفروق بين أنواع النتاج اللغوى من شعر ونثر بمختلف أشكاله مـن خطب وأحاديث إلى آخره، ولاشك أن بعضًا من أشكال ذلك النتاج قد تتطلب طبيعته مستوى من القدرة اللغوية صوابًا وفصاحة لا يتطلبه غيره، وأن احـتمالات بلوغ الكمال الفنى اللغوى تتفاوت تبعًا لتفاوت طبائع تلك الأشكال، فنوط الاحتجاج بمستوى النتاج اللغوى أقرب إلى النظرة العلمية الموضوعية».[١]

٢- جعـل بعض العلماء نوع النص ومنتجه معيارًا يحدد ما يندرج تحت الاستشهاد أو الاحتجاج وما يندرج تحت التمثيل، «فإذا كان النص من النوع الذى يعتبر أساسًا للقواعد شعرًا أو نثرًا منسوبًا إلى شاعر موثَّق به فى عصر الاستشهاد أو إلى قبيلة من القبائل التى وثِّقت لغاتها فهو من النوع الأول وينبغى تقديسه واحترامه، أما إذا كان النص مصنوعًا أو غير موثوق بأن ساقه النحوىّ نفسه أو ساقه عمن لا يحتّج بكلامهم فهو (تمثيل) للقاعدة وغير ملزم وهدفه الإيضاح والبيان فقط».[٢]

---

(١) الاحتجاج بالشعر فى اللغة، الواقع ودلالته، د. محمد حسن جبل، دار الفكر العربى، ص ١٠٠.

(٢) الاستشهاد والاحتجاج باللغة، د. محمد عيد، عالم الكتب، ١٩٨٨م، ص ٥٨.

وأرى أن يجتمع مع هذا المعيار موقع الشاهد من المسألة، فإذا كان البيت المستشهد به أول ما ذكر النحاة واعتمدوا عليه فهو شاهد، وإذا سبق الشعر المولد شاهد مما يحتج به فذلك الشعر للتمثيل والاستئناس.

٣- نلاحظ من خلال هذه الدراسة التطبيقية - التى عالجها هذا البحث - أن علماءنا حكّموا النتاج الفنّى لهؤلاء الشعراء المولدين؛ فاحتجوا به فى مسائل لغوية أو نحوية محددة على المستوى التطبيقى كما سبق أن بينت، ولكن هذا الواقع لم يَدْعُهم إلى تجويز الاحتجاج بجيِّد شعر المولدين وطرح خبيثه؛ حتى لا يخالفوا إجماع العلماء على النطق الزمانية والمكانية لمسألة الاحتجاج.

ولكن الذى أجمعوا على تقريره الاستشهاد بذلك الشعر فى المعانى دون الألفاظ؛ وعلى هذا رأينا الاستشهاد به فى العديد من المعاجم كلسان العرب وتاج العروس وغيرهما، ثم الاستشهاد به فيما استحسنوه من المعانى والأغراض الشعرية، ثم الاستشهاد به فى مقام الحكمة.

وهذا من شأنه أن يحافظ على قوالب اللغة فيما يتعلق بنظام تراكيبها، ويساير التطور الدلالى - فيما يتصل بالمعانى - ذلك التطور الذى يسير بشكل سريع إذا ما قورن بتطور التراكيب من حيث مواضع ألفاظها ورتب أركانها.

وكان من الأولى تجويز الاحتجاج بالشعراء الذين ترتضى لغتهم بعد أُطر الاحتجاج توافقًا مع ذلك المنهج الذى انتهجه علماؤنا - من الناحية التطبيقية لا النظرية - فى مصنفاتهم .

٤- إذا أردنا أن نقف على الأسباب التى دعت علماءنا إلى الاستئناس بشعر المولدين أمكن حصرها فيما يأتى:

أ- الاعتماد على أبيات محدّدة يتناقلها الخلف عن السلف؛ حيث أدى ذلك إلى تكرار هذه الأبيات؛ فابن جنى يأخذ عن شيخه أبى علىّ،

وعن ابن جنى يأخذ ابن هشام والسيوطى وهكذا.

ب- ميل بعض علمائنا إلى بعض الشعراء المولدين وتقديرهم لمستوى شعرهم؛ فلقد كان ابن جنى محبًّا لشعر المتنبى، وكان يسأله فى مسائل لغوية من شعره، واستشهد به فى (الخصائص) كما استشهد بأبى تمام فى (سرّ الصناعة)، ووصف ابن جنى المتنبى بالتنقيح والتجويد حيث يقول (أسقط المتنبى من شعره الكثير وبقى ما تداوله الناس.[1]

وبذلك التدقيق أيضًا وصف أبو هلال العسكرى البحترى حيث يقول: «كان البحترى يلقى من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبًا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأول خاطر فنعى عليه عيب كثير».[2]

وللمبرد عبارة فى الكامل تكشف عن موقف علمائنا المؤيد لكثير من الشعراء المولدين، يقول فى الكامل «قال بعض المحدثين وليس ينقصه حظه من الصواب أنه محدث».[3]

جـ- نسب لبعض العلماء أنهم كانوا يستشهدون ببعض شعر المولدين لخوف أو مجاملة؛ «حيث علّلوا استشهاد سيبويه ببيت لبشار بخوف الأول من هجاء الثانى» .[4]

ومثال المجاملة (ما نُسب لأبى على الفارسى من مجاملته لعضد الدولة ابن بويه فى استشهاده بقول أبى تمام:

(١) خزانة الأدب ، ٣٥٠/٢ .

(٢) الصناعتين ، ص ١٣٥ .

(٣) الكامل، ١٨/٤ .

(٤) عصور الاحتجاج فى النحو العربى، ص ٢١١ .

من كان مَرْعَى عزمه وهمومه رَوْضُ الأمانى لم يزل مَهزولا[1]

حيث كان عضد الدولة يحب هذا البيت، مع أن ذلك لم يكن من مادته، وكان لأبى علىّ المنزلة العظمى عنده، حتى كان يقول أنا غلام أبى علىّ فى النحو.[2]

د- يتمثّل السبب الرابع فى تقرير النقلة بعض أشعار المولدين؛ لأنها توافق نظام اللغة وخلت من اللحن والخطأ؛ وهذا ما برَّر به الزركشى استشهاد الزمخشرى بشعر أبى تمام يقول: «ووجه الاستشهاد بتقرير النقلة كلامهم، وأنه لم يخرج عن قوانين العرب» .[3]

هـ- أما السبب الخامس فيتمثّل فى حاجة العلماء إلى سوق الشاهد على كل مسألة نحوية أو لغوية؛ والذى دعا إلى هذا:

- أن النحو ومسائل اللغة التى تتصل بنظام التراكيب وضعت على أساس وصفى استنباطى للغة القرآن الكريم والشعر العربى، مما دعا النحاة واللغويون إلى تعضيد آرائهم بشواهد من القرآن والشعر.
- كثرة التفصيلات والتفريعات التى انتهجها العلماء فى مصنفاتهم.

و- وكان للمناظرات اللغوية بين العلماء داعٍ إلى التمثل بذلك الشعر أيضًا؛ فلقد وقف كثير من اللغويين على تلمس التوجيهات النحوية التى تتسم مع لغة المتنبى فى شعره، من ذلك ما أورده السيوطى فى (الأشباه والنظائر) يقول: «قال ابن جنّى: أنشد أبو علىّ للمتنبى:

مِنْ كُلّ من ضاق الفضاءُ بِجَيْشِه حتى ثَوَى فحواه لَحْدٌ ضَيّقُ[4]

---

(١) سبق تخريجه .

(٢) عصور الاحتجاج، ص ٢١١، وتفصيل هذه الرواية فى إيضاح شواهد الإيضاح، ١/١٣٥، ٣٦

(٣) المزهر ، ١/٥٨ ، ٥٩ .

(٤) لم أقف عليه فى ديوان المتنبى.

وقال لأصحابه: كم مجرورًا فى هذا البيت؟.

فقال بعض الحاضرين: خمسة، وقلت أنا: ستّة، فتعجَّبوا من قولى، وقالــوا قد عرفنا (كل)، و(من)، و(جيش)، و(الهاء) المتصلة به، و(ثوى)، فــأين الآخر؟ قلت: الجملة من الفعل والفاعل، وهى (ضاق الفضاء)، لأن مَــنْ نكرة غير موصولة، لأن كُلاً لا يضاف إلا إلى النكرة التى فى معنى الجــنس وضاق الفضاء مجرور الموضع، لأنه صفة لــ(من)، قال الشيخ: هو كما قال».[1]

ز- التطور اللغوى الذى يفرض نفسه على الواقع اللغوى، بخاصة التطور الدلالى الذى دعا أصحاب المعاجم إلى الاستشهاد بشعر المولدين.

وفى ختام البحث يجب أن أشير إلى نقطتين:

الــنقطة الأولــى: أن الحفــاظ علــى اللغة باحتكامها إلى ضوابط الاحــتجاج لا يقيد الإبداع اللغوى، ولا يسلُب حرية الاستعمال اللغوى، كما لا يقف دون التطور اللغوى، فهناك فرق كبير بين أن يبدع مستعملوا اللغة وأن تكون لغتهم حجة ومقياسًا للصواب والخطأ.

والفــرق بين اللغة العربية وغيرها من اللغات أن العربية مرتبطة بالقــرآن الكريم، وهذا ما يجعل التطور فى نظام تراكيبها محدودًا بخلاف الإنجليزية مثلاً التى تطورت فى نصف القرن الأخير عما كانت عليه فى عصر (شكسبير) مثلاً.

الــنقطة الثانــية: نرجو ألا تتحول الأمثلة التى تمثل بها النحاة - واستأنســوا بهــا - إلى شواهد بأن تحاكى أنماطها «فيقاس على بيت أبى نــواس (غير مأسوف على زمن)، فيقال غير مخوف على الأريب، وغير

---

(١) الأشباه والنظائر، ٥/٣٠٤، ٣٠٥.

مـــرغوب فـــى الحق، وغير مرجو اللئيم، وغير منتصر الباطل، إلى نحو ذلـــك من الصور التى تتفق مع تركيب أسلوب أبى نواس، أما جدة أسلوب أبى نواس فيشهد لها قول أبى حيان فى تذكرته: لم أر لهذا البيت نظيرًا فى الإعـــراب إلا بيتًا من قصيدة المتنبى يمدح فيها بدر بن عمار الطبرستانى يقول فيها:

ليس بالمنكرِ أن برَّزت سبقا غير مدفوع عن السبق العِراب»[1]

النقطة الثالثة: أتفق مع أستاذنا الدكتور محمد عيد فى حاجة بعض شـــواهد الـــنحو إلى المراجعة والتحقيق[2]، سواء أكانت مجهولة النسب أم مصنوعة أو محرفة أو هناك خطأ فى نسبتها أو متعددة النسبة.

(١) الاحتجاج بالشعر فى اللغة، د. محمد حسن جبل، دار الفكر العربى، ص ١٣٠، ١٣١. والخزانة للبغدادى، ١/٣٤٥ .

(٢) الاستشهاد والاحتجاج باللغة، ص ٢٦٢، ٢٦٣.

المصادر والمراجع

<u>(التى ورد ذكرها فى البحث)</u>

١ - الأشموني: شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، ط/٣.
٢ - الأعشى: ديوانه، تحقيق: فوزى عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٦٨م.
٣ - أمية بن أبى الصلت: ديوانه، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٣٤م.
٤ - البحترى: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، ١٩٦٤م.
٥ - أبو تمام: ديوانه، تحقيق: عبد الحميد يونس، وعبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد على صبيح، ١٩٦٤م.
٦ - الجرجانى (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، الخانجى، ١٩٨٩م.
٧ - ابن جنى: المحتسب فى تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علىّ النجدى ناصف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
٨ - ابن جنى: سر صناعة الإعراب، تحقيق: د. حسن هنداوى، دار القلم، دمشق.
٩ - ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
١٠ - أبو الحسن القيسى: إيضاح شواهد الإيضاح، تحقيق: محمد الدعاجى، دار الغرب الإسلامى.
١١ - أبو حيان الأندلسى: تذكرة النحاة، تحقيق: د. عفيف عبد الرحمن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/١.
١٢ - رضىّ الدين الاستراباذى (الشيخ): شرح شافية ابن الحاجب،

تحقيق: محمد نور الحسن وآخرين، دار الفكر العربى.
١٣ – ابـن الرومى: ديوانه، تحقيق: حسين نصار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١م.
١٤ – الزبيدى: تاج العروس، المطبعة الخيرية بالجمالية، ١٣٠٦هـ.
١٥ – الـزبيدى: تـاج العـروس، تحقـيق: على هلالى، وزارة الإرشاد الكويتية، ١٩٦٦م.
١٦ – الزجاجى: الأمالى، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.
١٧ – الزركلى: الأعلام، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م.
١٨ – السـيوطى: الأشـباه والنظائر، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
١٩ – السـيوطى: المزهـر فى علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد جاد المولى آخرين، دار التراث، ط/٣.
٢٠ – السـيوطى: همـع الهوامع فى شرح جمع الجوامع، تحقيق: د. عبد العال مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت.
٢١ – عبد القادر البغدادى: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الخانجى.
٢٢ – العسكرى (أبو هلال): الصناعتين، مطبعة صبيح، د.ت.
٢٣ – ابـن قتيـبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، ١٩٨٢م.
٢٤ – المبرد: الكامل، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر.
٢٥ – المتنبـى: ديوانه، تحقيق: عبد الوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م.
٢٦ – محمـد حسـن جبل (الدكتور): الاحتجاج بالشعر فى اللغة، الواقع ودلالته، دار الفكر العربى.

٢٧ – محمد عيد (الدكتور): الاستشهاد والاحتجاج باللغة، عالم الكتب.
٢٨ – المرزباني: الموشح، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، د.ت.
٢٩ – ابن المعتز: ديوانه، دار صادر، بيروت، ١٩٩١م.
٣٠ – أبو نواس: ديوانه، تحقيق: على قاعود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ١٤٠٧هـ.
٣١ – ابن هشام الأنصارى: شرح قطر الندى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط/١، ١٩٩٦م.
٣٢ – ابن هشام الأنصارى: قطر الندى وبل الصدى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الفكر.
٣٣ – ابن هشام الأنصارى: مغنى اللبيب، تحقيق: مازن المبارك وآخرين، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٢م.

مسرح الصورة ولغة الجسد

دراسة حول مسرح الصورة ومفهومه
ولغة الجسد بصفتها أهم مفردة فى التجريب المعاصر

د/ مصطفى حشيش(*)

المقدمة

كثيـــرة هـــى المـــناهج والأساليب التى ابتدعها المسرحيون فى القرن العشرين وخاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية .. معبرين عن رؤيتهم للعالم ولتفســخاته ومشــاكله ... ولقد خرجت الينا دراسات كثيرة على مدى العقود الماضية تناقش وتحلل وتبرهن وتجادل الكثير من تلك المناهج وهذه الأساليب بدايـــة مـــن العـــبث والقسوة والموت وما بعد العبث .. وغيرها من الأساليب والمناهج ... وامتدت المعامل المسرحية على رقعة العالم كله تتبع تلك المناهج وتعمـــل علـــيها ... بحيث استقر فى وجدان المسرحيين والتجريبيين على وجه خـــاص أن أى تجديـــد فى المفاهيم المسرحية لابد أن يتبع تلك المناهج وأن أى تجـــريب لابـــد أن يولد من رحمها ... ولكن إلى جانب تلك المناهج والأساليب هـــناك منهج أرى أن له أهمية تجعله فى طليعة تلك المناهج بل ويسبقها بكثير وهو { مسرح الصورة .. أو الرؤى } حيث أنه من وجهة نظرى خير معبر عن ذلـــك التفسخ الذى ساد المجتمع العالمى عقب الحرب العالمية الثانية وحتى فى فتـــرة ما بين الحربين، وعبر فى عروضه وأساليبه عن واقع الإنسان وهمومه وآلامـــه وتطلعاته، بل التصق بواقعه التصاقاً يجعله مرآة لهذا الواقع بشكل فنى مغاير ومتجدد عما كان عليه الوضع فى منهجى الواقعية والطبيعة اللذين يمكن

(*) مدرس بقسم الإعلام التربوي – كلية التربية النوعية – جامعة المنوفية.

أن يكــونا اكثر التصاقاً بهذا الواقع وتعبيراً عنه ... بل ان مسرح الصورة يعود بجــذوره للــوراء حتى العصور الوسطى وعصر النهضة، فقد كانت عروض المسرح الدينى فى العصور الوسطى بقصص الانجيل تدور فى حدود ما يعرف بمســرح الصورة ... وبالرغم من كل هذه الأهمية لهذا المسرح لم يلق الاهتمام الكافى من الباحثين والدارسين لتقديمه وتمحيصه وبلورة مفاهيمه كأحد المناهج التى يمكن أن يعكف عليها دارسونا الشباب ويعمل به مسرحيونا المجربون .

ولهــذا أرتأينا أن يدور هذا البحث حول هذا المسرح فى محاولة لالقاء الضوء على جذوره ... ومفهومه ... وأساليبه .. وتركيبته ... عله يكون عوناً وإضافة للمسرحيين وشبابهم المجربين ... وإذا كان مسرح الصوره من الأهمية بحــيث نبحث فيه ونغوص خلاله ... فإن هناك فرضية أخرى تفرض أهميتها على هذا البحث وتلقى بتوجودها كأحد عناصره وثانى شقيه .. وهى لغة الجسد ... فلغة الجسد أصبحت معادلاً لكلمة التجريب فى مسرحنا المصرى المعاصر، وأصــبح كل من يتعامل معها مغفلاً الحوار والكلمات يعتبر نفسه مجرباً وولج إلى التجريب من أوسع أبوابه .. ولقد أثبتت الدورات الأخيرة للمسرح التجريبى صحة ما نعرض له ... ورغم تحفظنا على هذا المفهوم وذلك الدرب فى بعض شــعابه ... إلا أن الاهتمام الذى حظيت به لغة الجسد فى المسرح يفرض علينا أن نــناقش هــذه الظاهرة ونحللها ونقف على صحة تناولها خاصة إذا اقترنت بمســرح الصورة ... مما يعطى أهمية لمحاولة الربط بين هذين الأسلوبين ... اللــذين نرى أنهما حديثان على المسرح المصرى ... يستحقان الدراسة والبحث فى ثناياهما ... وأرجو من الله التوفيق فيما ننشد .

مسرح الصورة

مدخل تاريخي:

إذا كان التعريف الأولي والبسيط لمسرح الصورة بأنه مسرح لا يرتكز على المعنى، بل على ما تخلقه الصورة المرئية من حالة شعورية يتلقاها الإنسان ويقــف الضوء على رأس العناصر المستخدمة لتكوين هذه الصورة بحيث يلعب دوراً تعبيــرياً مهماً يكاد يعادل العنصر البشرى الذى هو أساس التكوين سواء كان هذا العنصر البشرى متحركاً أو ساكناً ، وهو مسرح يتجاوز الزمن والبناء الدرامـــى من خلال تفكيك الكلمات إلى عناصرها الأولية المعبرة، كما لو كانت هذه الكلمات جزئيات يمكن إعادة ترتيب ذراتها من جديد .

نقــول إذا كان هذا هو التعريف البسيط للمسرح فإن مفردات وعناصر هــذا المســـرح ستتضـــح فى سياق البحث .. ولكن لابد أن نقف على الجذور التاريخـــية لهذا المسرح تلك الجذور التى أوردها (كلاوس لينج) فى كتاب له عرضـــته خلـــود الخطيب فى مجلة المسرح فيذكر { لقد لقى موضوع الصورة والـــنص، كلاً على حده أو معاً، اهتماماً كبيراً بمد تاريخ الفن الطويل، ودارت الكثير من المناقشات عن أيهما يمثل العامل الرئيسى فى فن المسرح، وكلٌ منهما نـــال قســـطاً من التأييد بإختلاف الفترات الزمنية، ففى العصور الوسطى أثناء ازدهـــار المسرح الدينى اعتمدت العروض على تقديم لوحات من مشاهد مختلفة مأخوذة من قصص الإنجيل بصورة متعاقبة فى وقت واحد بحيث يمكن للمشاهد الانـــتقال من مشهد تبشير مريم إلى مشهد البعث حيث اعتمد هذا المسرح على أســـاس الصـــورة المـــرئية، وهى صعوبة استطاع مسرح اليوم التغلب عليها، فالتمثـــيل المباشر بعيداً عن التفسير والنقاش يضفى على الفكرة المعروضة قوةً وفاعلـــية ، كمـــا أن ارتـــباط هذا المسرح بالأهداف التعليمية والتوجيهية وضع حدوده الفنية } ويضيف فى وضع المسار التاريخى لمسرح الصورة { أما مسرح عصـــر النهضـــة والـــباروك فإعـــتمد على الصورة المرئية أيضاً حيث شكلت المحاكاة المرئية وتغيير الهيئة المستمر وسيلة التعبير الرئيسية ، وقامت الوسائل

الميكانيكـــية بـــدور هـــام ولم تشكل الكلمة إلا وسيلة تعبير ثانوية توضح إيقاع الرقص مثلاً. ومنذ عهد الرومانسية حتى اليوم، أى منذ نشوء الحركات القومية وزيـــادة تأثيـــر نفـــوذ الطبقة البرجوازية فى العشرينات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر، تغير وضع المسرح وأصبح ساحة تنشأ فيها الأفكار الجديدة والمثل العلـــيا والاعتقادات الاجتماعية والسياسية حيث يدافع عنها وينشرها، بمعنى أن المســـرح تحول إلى مكان تخلق فيه التجارب دون الحاجة إلى تحمل تبعات ما يحدث فى الحقيقة، ويمكن تتبع تاريخ هذه الرؤية بالنظر إلى الخطوات التى مر بهـــا تطـــور الفكر واللغة وما تبع ذلك فى بداية القرن التاسع عشر }[١] وكتب العـــالم الاجتماعـــي الدانماركى جين فيشر { تميزت أفكار مثل النشوء والتطور والثورة فى العصر الباروكى إلى مطلع القرن التاسع عشر .. بكونها تهتم بالبعد المكانـــى ، فقامت التطورات والثورات بوصف اتجاهات وحركات الكواكب ــ والأحصـــنة المســـتخدمة فى الجيوش ــ وما يتبعها من تغيرات ، وظهر خلال القـــرن التاســـع عشر المفهوم الأوربى الحديث للزمان والمكان الذى عمل على تغييـــر مفاهيم العصر الحديث ، فحتى مطلع القرن التاسع عشر عاش الفرد من خـــلال مفهـــوم المكـــان ولم يحظ الزمن والحركة والإثارة بأى أهمية بالمعنى الحديث ، واتسم ايقاع الزمن فى هذا العصر بالبطء وتم تحديد الفئات الحسية من خـــلال منظور المكان ، لكن مع تغير النماذج والمثل فى القرن التاسع عشر ، تغيـــرت الأفكار وأصبح التطور كلمة مفردة تعنى التطور الكيفى للزمن ، بينما تعنـــى الثورة تغير اتجاه الزمن ، كما أصبحت كلمة المدينة الفاضلة ، تشير إلى المســـتقبل البعيد ، بينما كانت تعنى فى الزمن الماضى الإشارة إلى مكان ما ، وبصـــيغة أخرى أصبح الزمن عاملاً مسيطراً يطغى على شخصية المكان الذى احتل هذه المكانة فى الماضى }[٢] .

ولمســـرح الصورة فى الكثير من التجارب منذ منتصف القرن التاسع عشر أهمية قصوى، فالرؤى الفنية التى أثارها (فاجز) مثلاً من خلال المسرح الشـــامل على فن الأوبرا ... رغم أن جذور هذه الرؤى ترجع إلى ما قبل ذلك

زمنياً فنجدها فى فن العمارة منذ عصر النهضة والباروك على سبيل المثال .

إن فكرة مسرح الصورة كفكرة شاملة لكل الفنون تبدو كأحد الاتجاهات التى استمرت حتى اليوم، حاملة راية التعبير من خلال التجارب المسرحية التى اتسـمت بالمزج الدقيق والمحسوب بين التعبير الفنى وإمكانات وسائل الإعلام، أى وسـائل وضع أجهزة الرأى العام داخل العمل الفنى ... ولهذا لابد أن نقف علـى مـدى اقتراب هذا المسرح من الناس وتفاعله معهم ومدى ما أضافه من إمكانـيات تجديـد فـى الرؤية المسرحية وإطار التناول والتعامل مع مفردات العرض المسرحى وأهمها لغة الجسد فى خلق عناصر الصورة فى هذا المسرح وكـذلك إلـى أى مـدى الغـى الجديد فى هذا المسرح عنصر الزمن والمكان الجغرافـي التقلـيدى للعـرض المسرحى ... وإلى أى مدى أرتبط بالطقوس ، وكـيف تعامـل مع الرموز والمعانى القوية فى الفكر المسرحى ... كلها أسئلة تطرح نفسها وبالإجابة عليها تتضح أهمية هذا المسرح ومدى ملائمته للتجارب الحديثة ... وقد أجاب عن كل هذا { مورتن سكريفر } فى كتاب له عرضت له خلـود الخطيب ... نركز على أهم ما جاء به حيث يقول { ان مسرح الصورة يمـثل فناً عظيماً، فهذا المسرح يعتبر فاتحة عهد جديد ليس بمعنى أن عروضه مهـدت الطـريق أمام مسرح جديد يمثل روح المستقبل، بل لأنها جعلتنا نرى الأشـياء ونـدركها من وجهات نظر جديدة ومختلفة، كما أن هذا المسرح يخلق نوعاً جديداً ومميزاً من الإبداع فى مجال الفن الذى تتعدد صوره وأشكاله }[٣] .

عوامل التجديد فى المسرح :

لقد خلق مسرح الصورة رموزاً فنية أصيلة ومتميزة، ونموذجاً فريداً ينتظر من يقوم بإكتشافه، وخلال الفترة التى أزدهر فيها مسرح الصورة، ارتسمت صورته فـى الأذهان بشكل لافت للنظر لدرجة أن العديد ممن لم يشاهدوه على الإطلاق كانـت لـديهم معرفة حقيقية به وبمغزاه وجوه الخاص، فقد كان مسرحاً يصلح لتقديم موضوعات ساخرة وتثير ضحك المشاهدين دون جهد من خلال التصاقها بواقعهم اليومى وتقديم صورة معبرةً عن حياتهم ومعاناتهم من خلال تطور فنى خاص ميز هذا المسرح من خلال عوامل تجديده وتطوره ... وأهمها :

١- الانتصار على عنصرى الزمان والمكان :

كانت الحركة البطيئة منذ الوهلة الأولى هى السمة المحورية والمسيطرة كما استمرت فكرة العديد من الأشخاص عن مسرح الصورة مرتبطة بإيقاعه البطيئ، فحركة الممثلين التى تصورهم فى حالة نشوة طبعت عروضهم بجو طقسى، وتتميز فكرة اكتشاف قوة تأثير الحركة البطيئة رغم بساطتها فى حد ذاتها بالوضوح الشديد، ومن هنا جاء اعتبارها أسلوباً بارع التركيب يناقض إيقاع العصر اللاهث شديد السرعة، اذن فقد هزم مسرح الصورة طابع العصر الذى نشأ فيه ، فهو يسير إلى اللامكان، لكنه يرتحل فى كل الاتجاهات مثله مثل الطحالب البحرية داخل المحيط الكبير، ولا يمثل عنصر الزمن البعد الوحيد الذى انتصر عليه مسرح الصورة، بل تجاوز كذلك بعد الفراغ المسرحى، ولا يعد هذا العنصر مجرد المكان الذى تجرى فيه الأحداث، بل هو أحد المتطلبات الأولية اللازمة التى أعطت العروض قيمتها الفنية .

وبغض النظر عن المكان الذى تعرض فيه أحداث هذه المسرحيات، سواء فى أماكن العرض المسرحى المتخصصة فى ذلك أو حتى فى غيرها، فإن جغرافيا أى مكان تتحد مع روح النص وتصبح جزءاً مما يقدم، بل انها تصبح أحد عناصره المميزة له، فلم تكن الجغرافيا فى أىٍ من هذه المسرحيات مجرد موقع تجرى عليه الأحداث، أو جزءاً من عالم الخيال، بل حقيقة واقعة ومحسوسة تتجسد من خلال الصور المتغيرة التى يقدمها هذا المسرح ومن خلال الممثلين الذين يؤدون عروضه، ومن حين لآخر يبدو أن طبيعة هذه العروض المتشابهة لمقتطفات من عدة صور تماثل أوتار آلة موسيقية يعزف عليها فقط للإيحاء بنغمة نشاز، لكنها فى أفضل الأوقات تعزف نغمة متكاملة متفردة ومتميزة، انها اللحظة التى يشرق من خلالها بصيص من الضوء حيث تختفى الحواجز بين الثقافات ويشرع الفن فى التسرب إلى عالم الواقع ليتناغم مع إيقاع الحياة الذاتية، ويجعل إلغاء الحواجز هذا غير المحكوم بشئ، فتصرفات الفرد العادية تظهر وكأنها هامة جداً بل ويزيد فى تأكيد معنى وجودها وبالتالى وجود الإنسان العادى فى أكثر الأماكن والأوقات بعداً عن الواقع .

٢- العلوم الطبيعية دوافع تطور:

مسرح الصورة فى الواقع يمكن أن يحس ألا علاقة له بالمسرح التقليدى غـلا أنـه مـن الناحـية الظاهرية يمكن إيجاد تشابه بينه وبين اتجاهات الفن المسـرحى الحديثة، حيث تنتشر عروض المسرح القائمة على استخدام وسائل الاتصال المتعددة بصورة متكاملة وغير تقليدية مما يسمح بمشاركة الجمهور فى العـرض، وإذا كانت هذه الرؤية ترجع أصولها إلى المسرح الدينى، فإن جذور مسـرح الصورة تصل أبعادها إلى عصور سابقة على ذلك حيث تقوم اجراءات الطقوس الدينية الموحية بنداءات السحرة وتراتيلهم والجوانب الغامضة للحياة ... ولكـن بالـرغم من ارتباطه بالطقوس والسحر والغموض مما يعنى أن للخرافة مكـان فـى تكويـنه ... إلا أن التناقض الذى يعمق ثراءه وتجدده وأهميته هو ارتباطه فى نفس الوقت بالعلوم الطبيعية والتجارب العلمية ... حيث يؤكد على ذلك { مورتن سكريفر } فى كتابه الذى عرضت خلود الخطيب فى مرجع سابق حيث يقول { يرتبط مسرح الصورة بالعلوم الطبيعية بشكل ما من خلال استخدام الكيمـياء، فعروضـه الفردية تعطى انطباعاً بقيام الممثل بسلسلة من التجارب العلمـية، ويـؤكد هذه الحقيقة اسم المسرح ذاته، بما يوحيه من جفاف وواقعية، ويعتمد مسرح الصورة على التشكيل التحليلى بصورة متتالية للأفكار مثلما يشير تكديس المنتجات الطبية بصورة عملية إلى عناصر ومكونات هذه المنتجات... .

ولا يسـتخدم مسـرح الصورة الجانب العلمى بالشكل الذى يتعذر على المتلقـين فهمه، بل يقوم بوضع عدة عناصر متتالية مختلفة بشكل دقيق ومحدد لكـن تربط بينها علاقات داخلية متعددة بدرجة عالية، مما يسمح للفرد بمحاولة اكتشاف مجموعة سماته المطلقة بصورة حسابية ستغير شكل العالم للأبد، ويترك التعامل مع الرموز والمعانى القوية تأثيراً كبيراً على أعمال هذا المسرح }[٤].

ولكـن بالـرغم مـن كـل هذا فمسرح الصورة لا يقبل أن يوصف أو يصنف، فمن ناحية بنائه وتكوينه التنظيمى، يبدو هذا المسرح نتاجاً لعالم الوهم والخيال ولكن فى نفس الوقت يتسم بالإثارة ونشاط الحركة، ويمكن اعتباره تحفة

فنـية بديعـة نحتـتها أيـدى الأحداث الإجتماعية أو كائناً غريباً ثنائى الطبيعة والصفات يمكنه التكيف والتعايش مع مختلف الظروف الزمانية والمكانية .

وعلـى الـرغم من السمات الصوفية أيضاً التى تميز عروض مسرح الصورة وعلى الرغم من غرابتها المقصودة، إلا أن الاطار الذى تقدم من خلاله هـذه العروض لا ينتمى للمدرسة السيريالية، ولا إلى مسرح العبث، ولكن من الممكن أن ننسب عروض مسرح الصورة إلى ما يسمى بمذهب الواقعية النفسية الأساسية Fundamentaep Psychorrealism .

ويعـد مسـرح الصـورة فناً مرئياً، فهو يصور كل ما يمارسه البشر العاديون كل يوم، وتتكون عروض المسرح من أجزاء تركيبية متحركة تشكلت مـن أجـزاء ميـتة وأجساد حية، أو عبارة عن صور تعرض أمام المشاهدين وتحـولهم إلـى مشـاركين فيها، أو أنها إشارات حدسية يمكن لأى شخص أن يفسرها طبقاً لاحتياجاته وميوله .

وعروضه تقدم حالة ذهنية تبدو دائماً وكأنها موجودة وحاضرة منذ وقت سـابق وفـى نفس الوقت تظهر وكأنها جديدة وحديثة فكل الصور التى يبرزها تتميـز بعنصرى المفاجأة والروعة، وفى كل مرة تقدم فيها هذه العروض يزيد معدل هذين العنصرين أكثر من السابق.

وما غفلته معظم الدراسات التى تمت على مسرح الصورة، ونحاول أن نـؤكد عليه فى هذا البحث .. أن مسرح الصورة فى تكويناته ورؤاه وما يقدمه يعتمد فى غالب الأحيان على الجسد البشرى بإعتباره أداة تعبير وتوصيل جيدة، فالجسـد البشـرى أصـبح فـى التجارب المسرحية الحديثة أداة تفجير لصور مسرحية غاية فى الجدة والحداثة والتعبير ... ولكن إلى أى مدى يمكن الاستفادة مـن طاقـات هذا الجسد وتعبيراته، وهل اطلاق لغة الجسد على عواهنها دون تحفظات أو بشكل مطلق فى العروض المسرحية بدعوى التجريب أمر مستحسن

أم مســـتهجن، وهل تصلح لغة الجسد فى كل العروض بديلاً للحوار والكلمة ... كــل هذه أسئلة تطرح لغة الجسد على منصة البحث وتجعلنا نتناولها فى الجزء الثانى من البحث للوقوف على كل ما لها وعليها .

الجسد معنى .. ومفهوماً:

إذا كان الجسد الإنسانى هو روح { طاقة داخلية فاعلة ومحركة } وأفكار وجهـــاز ادراكـــى معقد، فإن الجسد هو ذلك التجسيد المرئى لطاقة البشر وهو المحـــتوى المعبـــر عن وجود الإنسان، وبقاء الإنسان مرتبط ببقاء جسده ومدى صلاحيته، وفناء الجسد هو فناء هذا الإنسان .

وإذا كان معنى ومفهوم الجسد فى الأديان والأعراف والتقاليد الاجتماعية يــتأكد مـــن خـــلال موقف المجتمع من هذا الجسد ونظرته إليه، وكذلك موقف الإنســـان نفسه من جسده هو ونظرته إليه، إضافة إلى نظرته وموقفه من جسد الآخر. فإن تاريخ الحضارات الإنسانية تطالعنا بتصورات عديدة تؤكد على ذلك المفهوم وتلك النظرة .

فالجســـد لـــيس هـــو فقط المعادل المادى لوجود الإنسان الجنسى، على الرغم من أن الجنس والتعبير عنه وطرق التعامل معه وبه، جزء مهم من فكرة الإنســـان عن جسده وذاته، وجزء هام من تصوره للآخر وتصور الآخر له ... فالحرية فى الجسد بإعتباره موضوعاً لتعبير الإنسان عن ذاته وليس فقط مجرد مـــادة للجنس مسألة مؤثرة وهامة فى كافة أنواع الفنون، وخاصة فن التصوير وأيضـــاً المســـرح، ففى المسرح فإن ذلك الجسد يكشف عن كنز وقدرات على صياغة طاقة شكلية جديدة للإشارات والعلامات الفنية فى تصور أبعد من حدود التعبير الحركى والإيماءة الاجتماعية والمسرح الراقص ... ان الجسد الإنسانى مـــنطقة ســـحرية غامضة باحت على مدى العقود الماضية بالكثير من أسرارها ومازالت قادرة على البوح بالمزيد فى مقبل الأيام .

والجسد فى المسرح المعاصر من أهم أدوات التعبير، فبعد نجاح نظرية

العــرض المسرحى بعناصر رؤية تفوق الكلمة فى التجارب المسرحية الحديثة، أصبح تأثير المرئى والمسموع فى حكم الظاهرة التى سيطرت على مسرحنا فى العقــد الأخيــر، وأصبحت لغة الجسد من أهم أدوات التعبير تطوراً فى محاولة لخلق لغة مسرحية أرحب وأشمل يشترك فى تلقيها أكبر عدد من البشر، وكذلك لــتجديد اللغة الفنية استغلالاً لطاقات الجسد الإنسانى اللا محدودة والتى تفجرت معطــياتها فى الكثير من التجارب لتعطى مسرحاً مغايراً مختلفاً مقبول أحياناً .. مستهجن أخرى متحفظ عليه ثالثاً .. أى أن لغة الجسد فى المسرح حركت المياه الراكدة وأثارت شهية النقد والبحث؛ لذا كان القاء الضوء عليها هاماً كأهميتها .

الجسد ... والنظرة المجتمعية:

الجســد الإنسانى .. تلك الكلمة التى استخدمت حديثاً فى الفنون المرئية وخاصـــة المسرح .. لم تكن وليدة اليوم ولا الأمس القريب ، ولكن كان للجسد أهمــية كبــرى منذ قديم الأزل .. فتاريخ الحضارات الإنسانية يمدنا بتصورات عديــدة عــن نظــرة المجــتمع إلى الجسد ، وكما ذكرنا آنفاً أن الجسد طاقات وامكانات تتجاوز تلك النظرة الضيقة التى تراه وعاءاً للجنس فقط ، على الرغم كمـــا ذكرنا أيضاً من أهمية معرفة أن فكرة الإنسان عن جسده وجسد الآخرين ونظرته اليهما وتصور الآخرين له كذلك .. فالمتأمل للحضارات قديمها وحديثها وحتـــى الفــرعونية والعصور الوسطى والمجتمعات المنغلقة فى شبه الجزيرة يــدرك أن فكرة الآخرين عن الشخص تبدأ من جسده، وبالذات المرأة .. فالمرأة وجســدها لهمـــا التأثير الأساسى فى فكرة المجتمع عن الجسد الإنسانى ، ففهم الــرجل لجسد المرأة هو المحدد لفهمه عن مدلول كلمة الجسد ، وكان ينظر إلى جســد المرأة وأهميته فى المجتمعات العربية من خلال فكرة أساسية تحدد مدى أهمــية هذا الجسد ومفهوم الآخرين لصاحبته ، وهى فكرة البكارة .. تلك الفكرة التى تتشكل مادياً فى جسد المرأة وتحدد نظرة المجتمع إليها وإلى أهلها وزوجها بل ومحيطها الاجتماعى بالكامل .

وفكرة البكارة فى المجتمعات العربية تقابلها فى المجتمعات الأوربية فى

العصـــور الوســـطى .. فكرة حزام العفة ، هذا الحزام الشهير الذى كان يجعل الـــرجل يطمـــئن علـــى شرفه أثناء غيابه عن زوجته ، وهذه النظرة متفقة مع النظرة للمرأة فى تلك المرحلة من حيث اعتبارها كائناً دونياً .

تلـــك النظـــرة للجســـد .. ولجسد المرأة بالذات تتكرر تاريخياً بصور متـــنوعة ومختلفة وتؤثر بشكل أو بآخر فى صناعة الفن عندما يتعامل مع هذه الفكرة أو ذلك التابوه .

فالحـــرية فى الجسد .. أو الجسد الحر كان موضوعاً هاماً وأثيراً لتعبير الإنســـان عـــن ذاتـــه، وليس مجرد مادة فقط، وكان الجنس هو المعبر عن تلك الـــذات، وكان الجسد وتأثيره الجنسى ونظرة المجتمع إليه مؤثراً فى كافة أنواع الفنون ومنها المسرح .

وفـــى المجـــتمعات التى لا يمثل فيها العرى أو انطلاق الجسد وحريته إثـــارةً جنسية، يمكن فى هذه المجتمعات اعتبار الجسد موضوعاً إجتماعياً يمكن التعبيـــر من خلاله، وهنا يصبح الجسد منطلقاً متفجراً، مقدماً صوراً فنية زاخرة بالدلالات والايحاءات التى تخدم الفن.

أمـــا فـــى مجـــتمعات أخرى، تتعامل مع الجسد على أنه (تابوه) محرم الاقتراب منه أو لمسه أو انعتاقه من عقاله، يكون التعبير عن حرية الجسد شيئاً شـــاذاً وغيـــر منطقى ... ويكون كبت الجسد وكبح جماحه معضلة فنية فى تلك المجـــتمعات، كمـــا هـــو الحـــال فى المجتمعات الشرقية ومنها بالطبع المجتمع المصرى . فمازال المسرح المصرى والممثل المصرى يتعامل مع الجسد بحياء واســـتحياء، وبالتالى لم يتعرف بعد على طاقات وامكانات هذا الجسد مثلما هو حادث فى المجتمعات الغربية، اللهم بعض تجارب لوليد عونى أدرك فيها قدرات الجســـد وأهمـــية لغـــته ولكنها فى رأيى تجارب أقرب إلى الرقص والعروض الراقصـــة .. منها إلى فن المسرح المكتمل والمرجو استخدام الجسد فيه بالشكل المســـرحى المعبر عن حالات درامية متكاملة .. فالممثل فى الغرب مثلاً أدرك قـــيمة جســـده كأداة تعبير درامية ، فأطلقه .. وفجر مكنوناته، فكان له ما أراد

وأطلــق المســرح الحركى الجسدى، الذى كان الجسد وقدراته مادته ومعطياته والهاماتــه، بل كان فنه الأساسى ومسرحه الخاص .. وهذا ما نبغيه فى التعمل مع الجسد الإنسانى فى التجارب المسرحية الحديثة .

لقــد أصبح للجسد فى المسرح المعاصر دور كبير يحمل وظيفة جديدة للتعبير الفنى أدت إلى تطور مفهوم الإيماءة والتعبير الحركى .. وعليه لابد أن نتعرف على طاقات الجسد ومدلولات تعبيره .

معنى التعبير الجسدى:

اكتســب الجســد ومدلــولاته أهمية قصوى بعد تطور المدارس الفنية وخاصـــة مدارس التمثيل المسرحى على يد المجددين أمثال جروتوفسكى وآرتو وبتير بروك وشانيا وغيرهم ممن اهتموا بالممثل وتعبيراته الجسدية وجعلوا منها مــادة علمــية مسرحية تقف أمام النص المكتوب وتوازيه بل وتتجاوزه أحياناً، خــروجاً عن محدودية النص ودلالاته، ووصولاً إلى لغة تعبير أرحب يشترك فــيها أكبر عدد ممكن من البشر، ويعيها ويدركها الكم الأعظم من المشاهدين، وكــذلك لتحديد اللغة الفنية المستخدمة فى المسرح، وأصبح المرئى من المسرح مهماً فى العملية المسرحية من خلال استخدام الجسد الإنسانى وطاقاته الإبداعية الخلاقة المتفجرة .

ولكن مع الاستعاضة عن الكلمة المكتوبة بالتعبير الجسدى، يبرز سؤال هــام هــل يمكن اعتبار ما يقدم بالجسم البشرى لغة ؟ وبمعنى آخر، هل للجسم الإنسانى لغة تعبير يمكن استخدامها بدلاً من الجسم البشرى ؟ ..

وللإجابة لابد أن نتعرف على مفهوم التعبير الجسدى وهل يمكن اعتبار أن { المايم } تعبيراً جسدياً بالمعنى المطلوب دراميا، أم أنه إرهاصات لمفردات تلك اللغة الجسدية .. وما هو مفهوم هذه اللغة ؟

إنـــنا إذا اعتبرنا أن { المايم } نوع من التعبير الجسدى، يوضح معنى ما أو يـــدل على معنى ما ... فإنه بالقطع يحتاج إلى تفسير لمدلولاته لا يرتقى إلى أن يكون لغة جسد متكاملة واضحة المفردات، كما يذكر ذلك الدكتور إبراهيم حمادة

عـــن الأداء الإيمائـــى أنه {هو تلك الأداءات الارتجالية وإلى ما تفرع عنها من ألعـــاب تمثيلية شعبية بإعتباره فناً يعتمد على التعبيرات الصامتة التى يمكن أن تؤديها حركات الجسم، هذا وقد صاحبت بعض هذه التمثيليات مقطوعات غنائية تساعد فى التفسير والشرح}(٥) .

ولكن هذا التعريف، يبدو قاصراً حالياً مع اختلاف النظرة لقدرات الجسد الإنسانى المليئ بالأسرار والطاقات والإبداعات تلك التى يتحدث عنها جان لوى بـــارو قائلاً {الجسد بمعنى الكلمة، الذى ينبع من العمود الفقرى ويتغذى ويتقوى بـــنفس المناخ التنفسى، هل يشتمل بطريقة طبيعية أو لا .. على وسيلة للتعبير جديرة بأن تسمى لغة}(٦) .

وهكذا نرى أن المقصود بالتعبير الجسدى فى مسرح القرن الواحد وعشرون يختلف تماماً عن نظرة فنان المايم للجسد، فالجسد مخزن مليئ بالأسرار القابلة للإكتشـــاف كما يبحث فيها جان لوى بارو يوضحها قائلاً { الأمر واضح إذاً .. كانت اللغة تنقسم إلى ثلاث عناصر رئيسية: الفاعل والمفعول والفعل فإن الجسد بالطـــبع يشـــتمل علـــى هـــذه اللحظات الرئيسية الثلاث: { الوقفة ــ الحركة ــ الإشـــارة} الحواس الخمسة ترتجف، الجسد كله ينتفض وتحيط بالكائن كله هالة مغناطيسية توصلنا بالعالم الخارجى، قبل أن يلمس الجلد الشئ بكثير وعلى سبيل المثال .. لقد صدر الأمر بالتقدم ، يحرك العمود الفقرى ثقل الجسم حتى طرف القدم وفى اللحظة التى توشك فيها قوى الجاذبية أن تتعدى الارتكان والوقوع كما يقـــول ســـجاناريل {تلقـــى الساق الأخرى إلى الأمام مقدمة مساحة جديدة تدخل الجاذبـــية فى نطاقها نافذة من الكعب، ودعنا من الحديث عن آلاف المغامرات العنيفة الجامحة الوحشية، التى حدثت خلال لحظة الإنتقال هذه، فى هذه الحالة، حالـــة القتل المستمرة يتحتم القبض منذ البداية على من يراد توجيهه إلى التمثيل الايمائى، الايماء أو فن الحياة والابقاء ما أمكن على كل ما هو حى}(٧) .

وإذا كـــان بـــارو قـــد اعطـــى للجسد كل هذا الاهتمام وكل تلك القدرة

الســحرية علــى التعبير واعتبره مادة أساسية للعرض المسرحى على اعتبارها نظــرية حديثة مجددة ، فقد سبقه بريخت إلى هذا وساهم أيضاً فى تطوير فكرة التعبير الحركى رغم كلاسيكية آرائه إلى حد ما والتى تجاوزتها أساليب التجديد بكثير ، إلا أننا نراه متحمساً للجسد ليس فقط كمادة للتعبير الحركى ولكن كجزء مــن الجدل الاجتماعى المؤدى إلى ديالكتيكية منهجه ورؤيته للعالم كما أوضح ذلــك فــى { الأورجانون } حيث يعتبر التعبير الحركى بالإشارات الاجتماعية والتجليات الحركية التى تأخذ صفات فنية .

{وإذا كــان جــان لــوى بارو يبحث عن قانون لغة الجسد، فإن برتولد بريخت وإن كان لم يتحمس للجسد فقط كمادة أساسية للعرض المسرحى إلا أنه يعــد مــن رواد المسرح الحديث الذين ساهموا فى تطوير فكرة التعبير الحركى حيث ظهر مصطلح (التعبير الحركى) عام ١٩٣٢ مع ظهور الموسيقى الإيمائية ثم ظهر عدة مرات فى كتاب فن الممثل بين عامى ١٩٣٥ ــ ١٩٤١، وبريخت لا ينظــر للتعبيــر الحركى هذه النظرة السحرية، بل يهتم به كجزء من الجدل الاجتماعى المؤدى إلى ديالكتيكية منهجية ورؤية للعالم، ففى الأورجانون يرتبط التعبيــر الحركــى بالإشــارة الإجتماعــية والتجلــيات الحــركية تأخذ صفات ومصطلحات مثل (المجال الإيمائى Gestural Domain) و(المسألة الإيمائية Gestural Matter) و(المضمون الإيمائى Gestural Content) و(إيماءة إجتماعــية Social Gestus)، هــذا واتجه بريخت عندما وجد نفسه فى مــواجهة الأشــكال الكثيــرة { للتعبيــر الحركى } إلى التمييز بين إيماءة اجتماعــية عارضــة، وبــين إمكانــيات الممثل أو تنفيذ عمل معين على المســرح، إنه يبحث عن الأسلوب الجمعى فى أداء الشخصيات، وبريخت يجعلــنا نفهم التعبير الحركى فى نهاية الأمر على أنه تعبير ايمائى وجزء مــن الايمائية الاجتماعية، وهذا بالطبع لا يشبه عمل جروتوفسكى، فعنده الشكل يملك منطقيته الخاصة وليس صورة مادية للعلاقات الاجتماعية}[٨].

فبــريخت يجعلــنا نــرى التعبيــر الحركى على أنه جزء من الايماءة

الاجتماعـــية التى تدل على مدلول اجتماعى يرتبط بالواقع، ويميز فى رؤياه بين الايمــاءة الاجتماعية العارضة وبين امكانيات الممثل الجسدية خارج اطار تلك الايماءة، انه يبحث عن الأسلوب الجمعى فى أداء شخصيات المسرحية، لتشكل فـــى الـــنهاية صـــورة مرئية للعلاقات الإجتماعية من خلال الحركات الجسدية وايماءاتها ومدلولاتها .

وبـــريخت فـــى نظراته تلك يختلف عن المجددين والمحدثين .. هؤلاء الـــذين يـــتعاملون مـــع الجسد على أنه لغة ومفهوم ومعنى بشكل أساسى مثل جروتوفسكى، فالجسد عند جروتوفسكى لا يحاكى مقلداً العلامات الإجتماعية بل يكتشـــف الـــذات نفســـها ويسبر أغوارها ومن خلال الذات يعيد اكتشاف العالم المحيط بها ويخرج إلى عالم أرحب من المايم والايماءة الاجتماعية كما يوضح ذلك بيتر بروك بقوله {إن المسرح لا يمكن أن يكون غاية فى ذاته مثل الرقص أو الموســـيقى فـــى بعـــض جماعات الدراويش، فالمسرح وسيلة لدراسة الذات واستكشـــافها للانعـــتاق، وذات الممثل هى مجال عمله، وهو مجال أكثر ثراءاً وخصـــباً من مجال الرسم، وأكثر ثراءاً من مجال الموسيقى، لأن عليه ان أراد إكتشاف ذاته، أن يستدعى كل جوانب هذه الذات، فيراه وعيناه وأذناه وقلبه هى موضـــوع دراســـته، وهـــى أدوات مدرسته، إذا أدرك هذا أصبح التمثيل عملاً وحياة... ...

وخطوة بعد أخرى تمتد معرفة الممثل بذاته من خلال البروفات المؤلمة والمتغيـــرة دائمـــاً، وبتعبيرات جروتوفسكى فإن على الممثل أن يترك للدور أن يـــتخلله فـــى البداية، هو فى البداية يضع العقبات كلها، لكنه عن طريق العمل الـــدائب يكتسب السيطرة التكنيكية على وسائله الفيزيقية والنفسية، مما يتيح لهذه الحواجـــز والعقبات أن تسقط هذا التخلل الذاتى للدور، فالممثل لا يتردد فى أن يعـــرض ذاته تماماً كما هى، لأنه موقن أن سر الدور يتطلب كشف ذاته وفض أسرارها، هكذا يصبح فعل الأداء فعل تضحية التضحية بكشف ما يفضل معظم الناس إخفاءه، هذه التضحية هى هديته للمتفرج}(٩) .

ان مفهـــوم جروتوفســـكى كأحد أهم المجددين يؤكد على طاقة الجسد، ويتجاوز الايماءات العادية إلى عالم أوسع وأرحب من المحاكاة والإبداع .. أنه يتفجــر ليكتشـــف الذات ويكتشف العالم ويعيد صياغتهما صياغة جديدة مبدعة خلاقة . .

الأصول الفكرية لظاهرة الجسد :

ان ظاهـــرة الجسد واستخدامه كلغة فنية ليس شكلاً فنياً حاول المبدعون استغلاله، بل هى نتاج أسباب فكرية وثقافية اجتاحت المجتمعات عقب الحربين العالميتـــين، فالحالـــة الشعورية والفلسفية والفكرية التى أوجدتها هاتان الحربان أدت إلى الشعور بفقدان التواصل وعدم جدوى أشياء كثيرة، بالإضافة إلى حالة التمـــزق وفقدان قيمة الحوار العادي كأداة توصيل وتعبير عن تلك الحالة وعما يشعر به البشر، هذا بالطبع أدى إلى تغير المفاهيم والرؤى لدى الكثيرين وتجاه الكثير أيضاً من الأشياء، حيث سادت أوربا حالات من الفوضى الفكرية والنفسية وظهـــرت نمـــاذج فنـــية تعبـــر عن تلك الحالة من التفسخ وهذه المساحة من اللامـــبالاة، وكان المسرح أول من رصد تلك الحالة فى أشكال ومناهج وأساليب ســـاهمت فى بلورة تلك المفاهيم، ومنها أن اتجه المسرحيون بعد تجارب مسرح العـــبث والغضـــب والحى والقسوة إلى استخدام الجسد لغة مسرحية خاصة مع تطور فكرة الثقافة المرئية وتطور أساليب مسرح الصور والرؤى .. خاصة بعد الـــتقدم التكنولوجـــى الذى طرأ على المجتمعات العالمية فى النصف الثانى من القـــرن الماضى وقد كان آرتو برؤيته الفنية والفكرية أصدق تعبير عن ذلك فى مســـرح القســـوة فهـــو فى {تجاربه المسرحية وكتاباته النقدية يدعو إلى مسرح يســـتخدم السحر والأسطورة فى التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة فى اللاوعى الإنسانى الجماعى وهو ما أسماه بمسرح القسوة، أى المسرح الذى يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات (البلاغة الحركية) وربما كان الفـــرق بين مسرح القسوة الذى أراده آرتو ومسرح الحلم الذى أراده السرياليون هو تركيز آرتو على اللاوعي الجماعى بدلاً من اللاوعي الفردى، بالأسطورة

بـــدلاً مـــن الأحلام والرؤى الفردية وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة }[١٠] .

ولا يقـــف آرتو بمفرده فى موقف المعلى لشأن الجسد فى المسرح وانما يقـــف معـــه بيتـــر بروك وجروتوفسكى وشاينا وغيرهم ممن يرون أن الجسد الإنسانى كائن حى نابض زاخر بالطاقات والإبداعات التى من شأنها لو تفجرت لتغيـــرت معـــالم المسرح وتطورت صوره وأشكاله بتطور استخدام هذا الجسد استخداماً يفيد المسرح والمسرحيين ... المهم هو كيفية استخدامه .. وكيف ؟ .. ومتى ؟ وإلى أى مدى ؟ ولأى غرض ؟

هذا هو بيت القصيد وعلى المسرحيين الشبان المجددين الإجابة عن تلك الأدوات الإســتفهامية لــتكون تجاربهم ناضجة مؤثرة ... جديدة .. جدة رؤاهم وتصوراتهم وأحلامهم وأحلامنا معهم .

الخــاتمــة

على الرغم من أن المسرح الآن يقترب من أن يكون فناً متحفياً ، تحت رعايــة وزارة الثقافة، والتى لا تحرك ساكناً وهى تراه يحتضر رغم محاولات البعض على استحياء لضخ دماء جديدة فى شرايينه بهدف إطالة عمره ... إلا أن تقلــص دور العــرض - تأخــر المواســم المسرحية الرسمية - هزال معظم العــروض التى تقدم بما فيها فرق مسرح الدولة - عدم الالتفات إلى التوصيات التــى صــدرت عــن مؤتمرات وتجمعات سابقة للنهوض بالمسرح ـ ضعف الميــزانيات المرصــودة للإنتاج المسرحى مقارنة بأنشطة ثقافية أخرى ـ عدم تأهيل الكوادر الفنية تأهيلاً تأهيلاً علمياً سليماً ـ تفشى الواسطة والمحسوبية فى اختيار القيادات المسرحية ... وغيرها وغيرها كثيراً ... مسامير كثيرة تدق فى نعش المسرح ...وتهيئه لمثواه الأخير بما لا تسمح معها مقاومة احيائه فى أمل اللهم ضئيل ضئيل ...

أقــول علــى الرغم من كل هذا فإن على الباحثين أن يبحثوا دائماً عن الجديــد والمفيد للحركة المسرحية ولشباب المسرحيين وأن يقدموا لهم اضاءات على التجارب الحديثة علهم يأخذونها .. ويعوها جيداً .. لأنه على الرغم من كل مــا ذكــر .. إلا أن الأمل باق كما يقولون بقاء الحياة نفسها .. وهذا الأمل هو الــذى يدفــع الباحثين إلى البحث وأعتقد أن شباب المسرحيين والمجددين منهم بالذات عليهم بذل المزيد من الجهد لتطوير قدراتهم وأدواتهم حتى يأتى ابداعهم عامــل بعث جديد للمسرح وليس فقط عامل انتعاش واطالة عمر ... فالتجارب الجديدة هى التى من شأنها أن تثرى الحركة المسرحية .. وتفتح آفاقاً أرحب لكل عقل مستنير وفكر راجح خلاق ...

وأرجــو أن أكون بهذا البحث قد حاولت أن أفتح نافذةً ولو صغيرة يطل منها المسرحيون المجددون على حديقة بها من الزهور ما يريد أن يتفتح ... ولن يتفــتح وينتشــر شذاه إلا بمحاولاتهم وقدراتهم ومثابرتهم وابداعهم ... حتى ر يتحول مسرحنا المصرى إلى فن متحفى ماضٍ .. ولكن يبقى ويظل دائماً نبض هذا البلد واحتياجاً اجتماعياً لناسه ... يصورهم ويصور لهم ... يفعلهم ويتفاعل معهم وينفعل بهم .. ليكون أبداً هماً حضارياً ترقى به بلدنا وتتقدم .

والله المستعان

المراجـــع

١- خلود الخطيب ــ مجلة المسرح ــ العدد ١٠٤ ، ١٠٥ ــ ١٩٩٧ .

٢- المرجع السابق .

٣- المرجع السابق .

٤- المرجع السابق .

٥- د/ إبـــراهيم حمادة ــ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ــ ص ٣٠٤ ــ دار الشعب ــ القاهرة .

٦- أوديت أصلان ــ فن المسرح ــ ترجمة د/ سامية أسعد ــ مكتبة الأنجلو ــ القاهرة ــ ١٩٧٠ ــ ص ٥٥٦ .

٧- المرجع السابق .

٨- باتـــريس بافـــين ــ لغـــة المسرح ــ ترجمة أحمد عبد الفتاح ــ اصدارات مهرجان المسرح التجريبى ــ القاهرة ص ٥٠ ــ ٦١ .

٩- بيتر بروك ــ المساحة الفارغة ــ كتاب الهلال ــ دار الهلال ــ القاهرة ــ ١٩٨٦ ــ ص ٩٥ .

١٠- د/ نهـــاد صـــليحة ــ المدارس المسرحية المعاصرة ــ المكتبة الثقافية ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٨٦ .

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

TABLE DES MATIERES

Introduction P. 2
Le tableau synoptique P. 3
La toponymie P. 4
- La toponymie du désert, une vision du Maroc P. 5
- La toponymie de Marseille, une réflexion romanesque sur la société P. 8
- Le lyrisme de la toponymie P. 10
L'anthroponymie P.11
- Les titres des classes sociales, une identité onomastique p.11
- La sémiotique des noms propres masculins P.13
- La conception marocaine des noms P.20
- Les noms féminins P.21
Le dépaysement à travers les prénoms P .24
L'histoire incarnée par les noms français P. 26
L'onomastique multi référentielle P. 28
Conclusion P. 31
Bibliographie P. 36
Sites Internet P. 40
Table des matières P. 42

l'errance. Site: http://www.panoramadulivre.com/htmlfr/selec0210d.htm - consulté le 23 février 2004.

- *La parole en archipel.* Site: http://www.manuscrit.com/Edito/invites/pages/septRegio_Ouessant.ast. Consulté le 13 mai 2005
- *Jemia et J. M. G. Le Clézio.* Site: http://users.swing.be/paul.Malvaux/Clézio.html - consulté le 13 janvier 2005.
- *Le Clézio, Le désert du père.* Site: http://data.Zestory.com/pls/Zestory - consulté le 18 juillet 2004.
- *Poison d'Or J. M. G. Le Clézio.* Site: http://pages.globetrotter.net/rédubois/poison.html - consulté le 07 février 2005.

Site Généraliste

- Le Maroc à l'IMA. Site: http://www.harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue - consulté le 19 décembre 2004.

Table d'Illustration

Carte du Maroc.: http://www.diplomatie.gouv.fr./carte/Marocsah.gif - . Image extraite du site Internet 24 février 2004.

SITES INTERNET

En rapport avec l'Onomastique

-DAUZAT, Albert, *Onomastique.* Site: http://www.fougeray.org/onomastique.htm - consulté le 18 juillet 2004.

-LEONARD, Martine et NARDOUT-LAFARGUE, Elisabeth, *Le texte et le nom*, Montréal, 1996. Site http://www.utpjournals;com:product:utq/671/nom148.html consulté le 21juillet 2004.

-SAINT-GERAND, Jacques-Philippe, *Analyses et Traitements Automatiques du Lexique Français.* Site http://translatio.ens.fr/langueXIX/onomastique/ - consulté le 23 février 2005.

- *Une sélection de livres sur l'onomastique.* Site: http://www.histoiregénéalogie.com/bibliographie/onomastique:livresonomastique.htm.consulté – consulté le 07 décembre 2004.

- *Onomastique,* site http://cgf.cgf.asso.fr/onomasti.htm consulté le 03 Avril 2005.

- *Onomatopée/Onomatopoeia*, site http://ditl.info/art/de définition. Consulté le 15 mai 2005.

En rapport avec J.M.G LE CLEZIO

-EVRARD, Frank, *La Ronde et autres faits divers .Du fait divers journalistique à l'éthique de l'écriture.* Site : http://www.crdp-monpellier.fr/resources/frdtse/frdtse35d.html - consulté le11 novembre 2004

-WESTERLUND, Fredrik, *Le Clézio.* Site : http://www.multi.fi/~fredw/ consulté le 06 mars 2005

– *Gens des nuages par J.M.G.Le Clézio* site http://www.bibliomonde.net/pages/fiche-livre - consulté le 30 Mars 2005.

- Autour d'un auteur : LE Clézio octobre Novembre 2002 *Jean-Marie Gustave Le Clézio, le romancier de*

VERCIER, Bruno et LECARNE, Jaques, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1982.

Article Général

BONHÊME, Marie-Ange, « *Les Mythes de l'eau et de l'océan dans l'Egypte, ancienne*», *Revue* Oceanis, Institut océanographique, Paris, n°21, novembre 1995, PP.43-50.

Dictionnaires

-Français

-Dictionnaire Encyclopédique Universel, Paris, Précis, 1996.

- Le Nouveau Petit Robert des Noms Propres, Paris, 1974.

-Dictionnaire Le Robert Illustré, Paris, 1996.

-Dictionnaire Le petit Robert, Paris, 2003.

CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des Symboles, La pochothèque le livre de poche, 1996.*

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain , *Dictionnaire des Symboles,* Editions *Robert LAFFONT et Editions Jupiter, Paris, 1995.*

MICHEL, Albin, *Dictionnaire de l'islam religion et civilisation,* Encyclopédia Universalis, 1997.

SOURDEL, Dominique et Janine, *Dictionnaire historique de l'Islam,* Paris, P.U.F. 1996.

ROBERT-JACQUES THIBAUD, *Dictionnaire des Religions*, Maxi Poche, Références, 2000.

THORAVAL, Yves, *Dictionnaire de Civilisation Musulmane,* Larousse, 1995.

-Arabe:

Ahmed Ben Mohamed Ben Ali AL Moukry Al FAYOUMI , réalisation d'Abd El Azim ASHENAOUI, , *Al Mosbah Al Mounir*, Le Caire, Dar al Maaref, 1977.

Thèse sur l'onomastique

MERY, Christine, *L'onomastique dans les romans de QUENEAU,* Thèse, Paris III, 1993.

<u>Articles surJean-Marie Gustave Le Clézio</u>

ALTHEN, Gabrielle, «*Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. LE CLÉZIO*», Revue Sud no 85-6, P.129-145, 1989.

DUGAST-PORTES, Francine, «*J.-M.-G LE CLÉZIO ou l'émergence de la parabole*», Revue des Sciences Humaines, no 221,1991, PP.147-166,

LEUWERS, Danielle, «Les mots et l'extase » Sud, no 85- 6, 1989, PP.59-62.

<u>Ouvrages Théoriques et Critiques.</u>

CHAURAND, Jacques, *Nouvelle Histoire de la langue française*, Paris, Le Seuil, 1999.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de Style, Paris,* Nathan, 1995.

GRIVEL, Charles, *Production de L'intérêt romanesque*, La Haye, Paris, Mouton, 1973.

LEHMANN, Alise et MARTIN-BERTHET, Françoise, *Introduction à la lexicologie Sémantique et morphologie,* Paris, *Dunod*, 1998.

REY-DEBOVE, Josette, *Le métalangage,* paris, Le Robert, coll. L'ordre des mots, 1978.

ROBRIEUX Jean-Jacques, Le figures de style et de rhétorique, Paris, *Dunod*, 1998.

<u>Ouvrages généraux</u>

ALAIN, Laurent, *Désirs de Désert, Sahara, le grand révélateur,* éditions Autrement, Collection Monde N°122, 2000.

BERQUE , Jacques, *Maghreb histoire et Sociétés, éditions* J. Duculot, 1974.

CAMPS, Gabriel, *Les civilisations préhistoriques de l'Afrique du Nord et du Sahara*, Paris, Doin, 1974

KASIMIRSKI, *Le Coran traduit*, Garnier- Flammarion, Paris, 1970.

MARTIN, Michael, *Déserts d'Afrique,* éditions de la Martinière, 2000.

SCHIMMEL, Anne Marie, *Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam, éditions du Cerf, 1996.*

TROIN, Jean-François, *Le Maghreb Hommes et Espaces*, Paris, Armand Colin, 1985.

ARTICLES DE REVUES SUR L'ONOMASTIQUE

PENOY, Sarah, *«Quels fonctionnements discursifs pour l'antonomase du nom propre?»*, Cahiers de praxématique n°35, 2000.PP.87-113

WAGNER, Frank, *« À point nommé (Note sur l'onomastique dans Le Vol D'Icare) »*, Les amis de Valentin, n°23, Bruxelles, 1994, PP.31-42.

Ouvrages surJean-Marie Gustave Le Clézio

BORGOMANO, Madeleine, *Désert*, éditions Bertrand Lacoste, coll. «Parcours de lecture»,1992.

CORTANZE, Gérard de, *J.M.G Le Clézio vérité et Légendes,* Paris, éditions du Chêne, 1999.

DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, éditions Imago, 1993.

DOUCEY, Bruno, *Désert*, éditions Hatier, coll. «Profil d'une œuvre»,1994.

DUTTON, Jaqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs l'utopie de J.M.G Le Clézio*, l'Harmattan, 2003.

FRANÇOIS, Corinne, *Jean-Marie Gustave Le Clézio Désert*, Bréal, 2000.

LABBE, Michel, *Le Clézio, l'écart romanesque*, l'Harmattan, Paris, 1999.

MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence LE CLEZIO, BOSCO, GRACQ*, Paris, *José Corti,* 1985.

MOULINE, Georges, et Alain Viala, *Approches de la réception, sémiostylistique et socio poétique de LE CLÉZIO,* P.U.F. Paris, 1993.

ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, P.U.F. 1994.

SALLES, Marina, *J.M.G Le Clézio, Désert,* édition marketing, coll. Résonnances, 1999.

SCANNO, Teresa di, *La vision du monde de Le Clézio,* Naples, Liguori, éditions Nizet, 1983.

NUMÉROS SPÉCIAUX De Revues consacrées à J. M. G. Le Clézio

Le Magazine Littéraire, « Le Clézio, errances et mythologies » n° 362, février 1998.

Revue Sud, n°85-6, 1989.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de Référence de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Terra Amata, Paris,Gallimard , 1967
Le Livre des Fuites, Paris, Gallimard, 1969
Désert, Paris, Gallimard, 1980
Balaabilou, Paris, Gallimard jeunesse, illustration de George Lemoine, Folio, 1980
Printemps et Autres Saisons, Paris, Gallimard, 1997
Poisson D'Or, Paris, Gallimard, 1997
Gens desNuages (avec Jémia Le Clézio), Paris, Stock, 1997

Autres Œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Le Procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963.
La Fièvre, Gallimard, 1965.
Le Déluge, Gallimard, 1966.
L'Extase Matérielle, Gallimard 1967.
La Guerre, Gallimard, 1970.
Les Géants, Gallimard, 1975.
Voyage de L'Autre Côté, Gallimard, 1975.
Les Prophéties du Chilam Balam, version et présentation, Gallimard, 1975.
Mondo et Autres Histoires, Gallimard, 1978.
L'Inconnu sur la Terre, Gallimard, 1978.
Trois Villes Saintes, Gallimard, 1980.
La Ronde et Autres Faits Divers, Gallimard, 1982.
Relation de Michoacán, version et présentation, Gallimard, 1984.
Le Chercheur D'Or, Gallimard, Paris, 1985.
Voyage à Rodrigues, journal, Gallimard, 1986.
Le Rêve Mexicain Ou La Pensée Interrompue, Gallimard, 1988.
Onitsha, Gallimard, 1991.
Etoile Errante, Gallimard 1992.
Pawana, Gallimard, 1992.
La Quarantaine, Gallimard, 1994.
La Fête Chantée, Le promeneur, 1997.

OUVRAGE SUR L'ONOMASTIQUE

MULON, Marianne, *L'onomastique française*, Bibliographie des travaux publiés Jusqu'à 1985, La Documentation française sous les auspices des archives Nationales, Paris, 1987.

connaissance avec eux. Il étudie leur généalogie d'après leurs noms et leurs prénoms, ainsi comme Lalla, Nour et Ma-El -Ainine... Il se dirige vers le ciel avec les *Gens des nuages*. Le Clézio essaye de diagnostiquer le malaise de l'homme universel, ce malaise est toujours le même, telle quelle soit sa place sur terre.

Au fond, l'esprit de l'onomastique nous mène à un des vieux rêves de l'être humain: que les mots soient accessibles à tous, les mots sont évidemment les ailes de l'oiseau qui nous aident à parcourir le texte. Bout à bout, à travers les gens du *Désert* sur la terre, Le Clézio a tracé le chemin vers le ciel pour les *Gens des Nuages*. Grâce à cette richesse de métissage de cultures, on pourrait établir un dialogue entre les civilisations et les personnes, autrement dit entre la toponymie et l'anthroponymie, ce qui rejoint ce que nous avons envisagé d'interculturel dans l'onomastique du *Désert*.

Le Clézio le visionnaire, essaye de guider l'homme vers les terres promises, ces terres sans frontières, sans temps précis, terre recherchée par tout homme. Lorsqu'il retrouve la paix intérieure, l'homme peut coexister avec toute culture et toute religion, car il pourra ainsi vivre le dialogue de civilisations entre hommes, loin des noms de lieux et de personnes.

Le Clézio, est-il ainsi arrivé d'après ses différents personnages et ses différents lieux d'événements, à réaliser l'universalité des peuples sur leurs terres promises ?

culturel, social, historique, géographique et linguistique est convoqué à éclairer ces noms comme d'ailleurs, les différentes origines généalogiques anglaises, françaises de Le Clézio, ce nomade intellectuel qui s'est toujours évadé par ses écritures partout. Sans aucun doute, l'ouverture d'esprit de Le Clézio a fortement enrichi ses romans par l'onomastique, cette approche pluridisciplinaire et multi référentielle. Né à Nice d'une famille cosmopolite originaire de Bretagne, émigrée à l'île Maurice, Le Clézio a beaucoup voyagé en Europe, en Afrique du Nord, en Thaïlande, au Mexique et en Indes. Cet affluent héritage culturel puise dans maintes sources de civilisations, qui ont à leur tour forgé l'imagination de l'écrivain. Il affirme que ses noms viennent du dictionnaire, de la bibliothèque, de la langue populaire et de la marche. Comme Le Maroc est proche de sa ville natale, Le Clézio a été influencé par la culture orientale, d'autant plus il s'est marié avec Jemia originaire du Sud Marocain, avec laquelle il a écrit *Gens des Nuages*, où l'héroïne part au Maroc à la recherche de son passé et de ses origines. Lalla aussi en quête de la sérénité de son désert natal, fuit la ville et revient sur les lieux de son enfance.

En effet, *Désert* pour Le Clézio est plus qu'une topographie, c'est une grande valeur qui modifie l'homme, et lui apprend des leçons morales. Cette image récurrente du désert, est la source de la civilisation humaine.

Lalla à Marseille, s'est heurtée avec la civilisation moderne, elle devrait retourner vers ses origines pour se ressourcer, tout comme Laïla dans *Poisson D'Or*, cette jeune marocaine qui immigre en France, a pu enfin s'intégrer avec cette culture occidentale, après la découverte de ses racines. Ensemble, leurs destinées s'enchevêtrent. Concrètement, l'homme doit d'abord connaître ses ancêtres et son lieu de naissance afin de retrouver la paix intérieure, c'est cette force qui l'aidera à s'intégrer dans une autre civilisation.

D'ailleurs, le jeune homme Hogan (J. H. H.), a commencé son voyage errant d'homme universel, qui n'a d'origine que la terre, que ce soit en France, au Cambodge, au Japon, à Montréal, en Californie, au Mexique avec en toile de fond les visages humains. Il lance un appel afin de s'échapper, de laisser derrière soi sa pseudo culture et ses mœurs. Tout au long de ce voyage, ce nomade intellectuel écrit *Le livre de fuites*, cherche *l'Étoile errante*, pour conduire l'homme vers les terres promises. Le Clézio rencontre les gens perdus au *Désert*, fait

noms propres de l'Islam».

Dieu dans le Coran, a distingué «Adam» en lui apprenant les noms. A titre d'exemple, dans la sourate La Génisse, versets 29 et 31 *«Dieu apprit à Adam les noms de tous les êtres, puis les amenant devant les anges, il leur dit: Nommez-les-moi, si vous êtes sincères ... Dieu dit à Adam: Apprends-leur les noms de tous les êtres»*[173]. Par cette science, Adam a mérité la prosternation des anges. De même, un des signes divins de prophétie, est de donner au messager de Dieu un nom inconnu des autres, comme dans la sourate Marie, versets 7 et 8 *«L'ange dit: O Zacharie! Nous t'annonçons un fils. Son nom sera Iahia. Avant lui, personne n'a porté ce nom»*[174]. Certes, les noms ont honorablement une place prépondérante dans le Coran, avec des versets et des sourates ayant des noms des prophètes, à l'instar de La famille de 'Imrân, Jonas, Houd, Joseph, Abraham, Marie, Tâha, Luqman, Yâsîn, Muhammad, Noé et Abou- Lahab.

Il n'est pas étonnant que Le Clézio, traitant un sujet qui touche à une communauté arabe au désert du Maroc, fait allusion aux noms inspirés de l'Arabie et aux noms figurés dans le Coran. Ainsi, Le Clézio a résumé l'histoire derrière chaque nom ayant de rapport avec *Désert*.

Al Khadir ou Khidr l'homme vert, ce guide des Hommes Bleus du Désert, évoque l'ouverture des portes à la réflexion. Dans la Sourate « La Caverne », l'inconnu accompagne Moïse dans son errance. *«L'inconnu dont il est question ici est Khidr, personnage choisi de Dieu pour accomplir ses arrêts »*[175]. Il est intimement lié à l'infini de la vie comme le désert. Cet initiateur marcheur, est comme Le Clézio qui a tout un art de la marche. Car la marche exige une pensée, un savoir et une orientation. Chez notre écrivain, la marche est « la fin » vers laquelle il se dirige, la ville n'est que « le moyen » qui l'aide à continuer la marche. Cette déambulation ne s'effectue pas en direction de la ville, *mais plutôt à partir d'elle. Le jeune homme Hogan entreprend déjà de* fuir la ville en traversant un désert réel et irréel à la fois dans *Le livre des fuites*.

Toutefois, *Désert* met en relief l'onomastique. Un patrimoine

---

[173] *Le_Coran*, traduit de l'arabe par Kasimirski, préface par Mohammed Arkoun, Garnier- Flammarion, Paris, 1970 , P. 43

[174] *Ibid.*, P 238.

[175] Ibid, p. 235

plus complexes liées à la poétique et à la rhétorique; à savoir, des noms d'origine géographique comme «Le Soussi», «La Hamada» sont devenus des patronymes génériques, et vise versa. Ces noms ont dû être complétés par des prénoms, voire des surnoms. Autrement dit, les noms arabes ou berbères recréent sous la plume de l'écrivain des significations élaborées.

Introduit sans article, ce titre *Désert*, exprime une détermination qui met le lecteur en suspens. D'ailleurs, un profond rapport lie le titre au texte, le monde du désert reflète l'idée et les noms. Ainsi, le désert, c'est le vide, l'ennui, et Leïla c'est la nuit et les mystères. C'est dans ce lieu mythique, doté d'un ciel lumineux pendant la nuit, qu'on découvre la vérité. Dans ce contexte du désert, « Leïla » s'impose déjà à l'esprit arabe par sa dignité et par sa noblesse, elle a d'ailleurs été chantée par le lyrisme de son fou « le Mejnoun ».

Évoquant ainsi la communauté marocaine, le désert exige une identité onomastique arabe. Cependant, l'utilisation des noms français est beaucoup moins considérable que les noms arabes, suivis déjà de leur traduction. Cette méthode indispensable à un lecteur français, est aussi utile à un arabisant qui ne traduit pas forcément ces noms, car l'usage les a banalisés.

En outre, l'onomastique a toujours été connue dans la culture et la littérature arabe. Pendant les temps préislamiques, les arabes se prénommaient volontairement par des noms marquant la sévérité, comme «Sakhr» synonyme de rocher, et leurs esclaves portaient soigneusement de jolis prénoms, ainsi que «Gamil» désignant beau. L'appellation rigoureuse des enfants, était pour terrifier les ennemis, en revanche la désignation douce des esclaves était pour faire plaisir aux maîtres. A l'arrivée de l'Islam, l'intérêt accordé au choix des *prénoms* devient une responsabilité sacrée, ainsi dans un «*Hadith*»[172], le droit du fils sur ses parents exige de l'appeler d'un bon prénom. La désignation de personnes eut dorénavant un intérêt remarquable et l'onomastique acquit plus d'importance en tant que branche de la linguistique. *Désormais, les arabes se sont intéressés aux significations religieuses* et sacrées des noms qui dépassent le sens littéral abstrait, c'est pourquoi nous trouvons le «Dictionnaire des noms arabes» et le «Dictionnaire des

[172] « Mot arabe signifiant conversation ou récit. Ensemble des écrits consacrés à la vie de MAHOMET, *à son œuvre et à son enseignement » in Robert-jacques Thibaud, Op.Cit.*, P.123

Ainsi, Le Clézio peint la couleur locale de cette société pendant «*la première lumière de l'aube, le fijar*»[168], laissant sur «*l'eau dans les aiun*»[169] et ces nomades qui sucent «*des petites herbes au parfum de citron, les feuilles âpres de la Chiba*»[170]. Une explication précède chaque terme Arabe pour le mettre en valeur. Afin d'harmoniser ce parfait tableau dessinant l'onomastique, Le Clézio a mentionné les moindres détails, qui pourraient avoir de lointaines nuances utiles à l'interculturel de ce message.

En effet, le nom chez Le Clézio n'est pas une simple attribution aux personnages, il s'étend d'ailleurs dans d'autres romans. C'est certes une relation intime et une histoire cohérente. Par conséquent, le nom est une continuité de son rôle déjà entamé, même si les événements se fondent sur des conjonctures différentes et indépendantes. Dans tous les romans, les noms ont des symboles, ils sont significatifs et ont la même tendance. Dans des œuvres, autres que *Désert*, nous trouvons déjà Leïla l'héroïne, symbole de vivacité. Quant à Zora, elle a toujours été la méchante. Même les marginaux comme Paul Estève, représentait le modèle de la serviabilité. Dans *Le livre des fuites*, le héros s'appelle déjà J. H. H. (jeune homme Hogan), son nom a été dit de plusieurs manières, ce qui reflète l' importance du nom dans l'œuvre de Le Clézio.

Même la répétition du nom est expressive et intentionnée dans ce roman. Le Clézio est obsédé par « Lalla », personnage principal, centre autour duquel se déroulent les événements, nom cité 797 fois. Aucune proportionnalité entre ce nombre et les autres, surtout que Nour n'est mentionné que 129 fois et Ma El Aïnine est apparu 103 fois tout au long du roman. Alors, «*Le nom est (...) à la fois passage obligatoire pour toute fiction et partage entre référence et signifiance*»[171]. Les noms propres passent d'une simple fonction de repérage référentiel à des fonctions

[168] *Désert*, P.19
[169] *Ibid.*, P.13
[170] *Ibid.*, P. 157
[171] Bernard MAGNE, *Perecollages*, Presse Universitaire de Toulouse, 1989, P.166.

de cette malédiction. Pour mettre fin à la sécheresse, l'égyptien conseilla le roi de sacrifier sa fille «Leïla» aux bêtes féroces, comme d'ailleurs la légende de la nymphe jetée au Nil pour remédier à cette même catastrophe naturelle. Cette belle fille vierge servit de nourriture à un monstre terrible, et tout ceci se déroulait dans une grande célébration religieuse, afin de satisfaire ce dragon, avoir de l'eau et éloigner sûrement le spectre de la sécheresse.

En effet, cet amalgame culturel entre l'Orient incarné par le magicien égyptien, son histoire du sacrifice d'une part, et l'Occident par le mythe de Babylone qui parle des amants transformés en oiseau et loup, avec l'alternance de la nuit et du Jour d'autre part, renvoie exactement à «Leïla» dont le nom évoque la nuit. Transformé en oiseau grâce à un anneau hérité d'un parent magicien, l'amoureux de Leïla faisait de la musique qui calmait les animaux sauvages subitement couchés. Ainsi, l'oiseau sauva la princesse «Leila»d'une mort affreuse et son royaume de la sécheresse. Immortel, cet homme ne pourra jamais retrouver sa forme première. Les gens disaient qu'après sa mort, la princesse a été métamorphosée en oiseau pour rejoindre «*Balaabilou*»[165], et chanter ensemble dans les forêts. « *Le sacrifice est un symbole du renoncement aux liens terrestres* »[166]. L'histoire de la princesse «Leila», ce sacrifice d'un être par un autre du même sang, est une concrétisation harmonieuse de différentes cultures.

D'ailleurs, le mythe romain s'est interféré avec le mythe pharaonique dans un cadre onomastique inspiré des deux milieux, dont le nom de «Balaabilou» est significatif. Titre d'une œuvre*[167] paru au temps du *Désert*, ce terme représente une fusion des deux cultures. En arabe, «Balaabel» désigne un genre d'oiseau, le fait qui convient avec le sens exprimé par l'auteur, ainsi que la toponymie de «Babylone» renvoie à ce lieu de Mésopotamie, un des berceaux de la civilisation arabe.

Certes, le lecteur du Désert, jouit de ce lexique arabe. Outre que la richesse culturelle ajoutée au texte, il brise le silence du désert et invite le lecteur à mieux vivre et à sentir cette étendue de sable, riche de paysages avec la multitude de ses tribus qui sont les Gens de Nuages.

[165] *Ibid.*, P 140
[166] Jean CHEVALIERet Alain GHEERBRANT, Op. Cit., P. 839
[167] J.M .G. Le C LEZIO, *Balaabilou*, Paris, Gallimard Jeunesse, Illustrations de George Lemoine, 1980, P. 7

de Shiva honorée par des sacrifices sanglants. Or, «*Zemzar*»[159] pourrait faire allusion à «zem zem», ce puits miraculeux dans la mosquée de la Mecque rappelant aux pèlerins la source que Dieu fait jaillir pour étancher la soif d'Ismaël. Parmi les prénoms «*Horriya*»[160], substantif à double sens, de culture arabe, signifie liberté et désigne également une femme très belle qui attend les élus au paradis selon la promesse faite par le Coran. Ce prénom donné à l'oiseau, est celui de «Houriya» dans *Poisson D'Or*, cette femme paie à Lalla son voyage en France, la pousse à continuer ses études de manière indépendante, afin d'avoir sa liberté, effectuant ainsi la signification de ce prénom. Désormais, «*Habib*»[161] ce substantif indique l'aimé. Il révèle l'amour porté à ce cher oiseau. Quant à «*Cherara*»[162], l'équivalent d'étincelle en français, il fait partie des prénoms de l'oiseau. C'est le symbole de la lumière qui brille. Enfin, Lalla est sûre d'avoir trouvé «*Haïm*»[163], le vrai nom de l'oiseau, suivi de sa traduction «l'Errant». Elle constate que c'est le nom du marin perdu auparavant, faisant ainsi allusion à la légende du juif errant, surtout que Haïm est un prénom répandu et connu dans la communauté juive.

Toutes les appellations de l'oiseau, justifient que l'onomastique est multi référentielle. Ces noms reflètent une profonde culture, d'autant plus que les éléments sociogéographiques du *Désert*, mènent vers une œuvre fortement marquée par la culture arabe. Ces noms montrent l'amour de cet oiseau, qui concrétise le prince de la mer, et mettent ainsi l'accent sur la communion entre l'homme et la nature. Es ser va aider Lalla à se transformer en cet oiseau et à flâner dans l'espace. Cette histoire ressemble à ce micro récit du roi maudit, qui souffre de la sécheresse dans son pays, après la condamnation d'un innocent.

Incontestablement, LE CLÉZIO est imprégné de la civilisation pharaonique. Le fait d'avoir recours à un voyageur égyptien qui connaît la magie, nous rappelle l'histoire de «Joseph» avec le roi d'Egypte, lors de son interprétation du rêve de la sécheresse. Qualifier l'émir par cet adjectif «*Mlaaoune*»[164], transcrit par sa phonétique arabe, suivi de sa traduction «*maudit de Dieu*», reflète l'état du roi. De là, vient l'inspiration de la mythologie pharaonique pour déchiffrer les talismans

---

[159] *Ibid.*,P.161
[160] *Ibid.*,P.160
[161] *Ibid.*,P.161
[162] *Ibid.,P.160*
[163] *Ibid.*, P. 161
[164] *Ibid.*, P. 138

du Maroc, venu faire des repérages en 1887, «*Camille Douls déguisé en marchand turc ...ce premier voleur d'images, qui écrivait son journal chaque soir*»[152], afin d'enregistrer les découvertes sur cette terre.

L'anthroponymie de ces personnages, reflète l'aspect historique du *Désert.* Ces noms sont synonymes de l'occupation française du Maroc et de l'appropriation du bien d'autrui. Leur victoire finale n'est qu'une illusion, puisque les occidentaux n'ont pas anéanti les Hommes Bleus, ils n'ont pas bien estimé la vraie force du désert. Même sous l'occupation, le désert ne perd pas son âme, il n'appartient qu'à ses vrais gens de nuages.

En effet, dans le message onomastique de l'écrivain, il va de soi que les noms des hommes et de ceux des animaux vont de pair. En marchant toute seule, Lalla aperçoit un vol d'oiseaux. D'ailleurs, les diverses sources culturelles de l'héroïne, l'ont énormément influencées, dans sa tentative de savoir le vrai prénom de l'oiseau. Une personnification déguise ces oiseaux, qui sont d'après le vieux Naman, «*des esprits des hommes ... morts en mer dans une tempête*»[153]. « *L'oiseau est pris comme symbole de l'immortalité de l'âme* »[154]. Persuadée que la mouette est l'âme du prince de la mer, Lalla l'a appelée par plusieurs prénoms comme «*Souleïman*»[155], dont le choix coïncide avec l'histoire du prophète Souleïman qui a parlé à l'huppe. Une vraisemblance lie les événements dramatiques à ce prénom. Ainsi que «Daniel», connu par son épisode célèbre, jeté dans une fosse aux lions, le prophète a été épargné par les animaux. Daniel est le « *symbole de la mort tenue en échec, comme une préfiguration de la résurrection du Christ* »[156]. Quant à «*Moumine*»[157], cet adjectif est déjà la transcription phonétique arabe, désignant un croyant, d'une grande foi religieuse, d'autant plus que « Moumine » évoque implicitement «mouette», ce genre d'oiseaux de mer.

En outre «*Kalla*»[158], cette paronomase avec «Lalla», a la même racine que «Kali», cette divinité hindoue destructrice, une des épouses

---

[152] Ibid., P. 358
[153] *Ibid.*, P. 148
[154] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Op. Cit, P. 696
[155] *Ibid.*,P.149
[156] Robert –Jacques THIBAUD, Op.Cit, P. 83
[157] *Désert*,p.148
[158] *Ibid.*, P 160

narrateur G. Estève, ce jeune homme, revient vers la maison de son enfance. Il essaie d'éloigner la propriétaire Marie Doucet de ce lieu de résidence, mais la vieille femme craint de quitter sa maison et le jeune garçon redoute la destruction de la villa. Gérard Estève voudrait bien aider la vieille femme, comme Paul Estève a fait avec Lalla.

Si les prénoms occidentaux des immigrants ont concrétisé l'aspect social des gens vaincus et marginaux qui raniment «La vie chez les esclaves», en revanche, les noms français évoquent l'occupation et la conquête du Maroc. Certes, la toponymie de ce lieu saharien exige une identité onomastique arabe. Toutefois, le nombre de noms français est beaucoup moins considérable que les arabes. Les occidentaux français sont schématisés par «*Le général Moinier*»[143]. À la tête d'une colonne de deux mille soldats, il se dirigea vers le Nord pour arrêter les troupes de Ma el Aïnine. « Moinier » vient du substantif moine, désignant un religieux chrétien, et comme Le Clézio mentionne les occidentaux par «*Chrétiens*»[144], cette appellation paraît évidente. Quant au «*colonel Mangin*»[145], dirigeant quatre mille hommes, il est chargé par la France de mettre fin à la rébellion menée par les tribus sahariennes. Ce nom est lié d'origine au général français Mangin Charles*[146], grand chef spécialisé en stratégie militaire de grande envergure, «*les quatre bataillons du colonel Mangin venus par marche jusqu'à la ville rebelle d'Agadir ... vêtus des uniformes des tirailleurs Africains, Sénégalais, Soudanais, Sahariens...*»[147], les mitrailleuses fauchent les hommes du désert, puis c'est le retour vers le Sud. En suivant le plan militaire dans l'horizon saharien, apparaissent les figures françaises du «*gouverneur Coppolani*»[148] et celle du «*Mauchamp*»[149]. Le premier envoyé par le gouvernement français afin d'assujettir les troupes rebelles, « *avait été assassiné en 1904 dans le Tagant*»[150]. Quant au second, directeur du dispensaire de Marrakech, il « *avait été assassiné à Oujda en 1905*»[151]. Enfin, vient le dernier personnage français, cet aventurier explorateur

---

[143] *Désert*, P.350
[144] *Ibid.*, P37
[145] *Ibid.*, P 406
[146] 1866-1925 il servit en Afrique et au Maroc en 1912, in Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert des noms propres*, 1974, P. 1303
[147] Désert, P. 406
[148] *Ibid.*, P. 351
[149] *Ibid.*, P. 352
[150] *Ibid.*, P353
[151] *Ibid.*,P.352

porteurs d'un prénom qui lui ressemble. Quelquefois, pour tracer profondément le portrait d'un personnage, Le Clézio a recours à l'ironie afin de renforcer la signification. Tel que le frère de Naman *«Asaph, appelé Joseph»*[137], « Asaph » renferme déjà deux allusions. En arabe, ce nom évoque le regret. Il propose à Lalla de travailler avec lui à l'épicerie. Vu son comportement cruel, Lalla refuse par méfiance. En français, sa prononciation plus proche de «Joseph», ce prophète *«fils de Jacob ... vendu par ses frères au pharaon d'Egypte»*[138], ressemblait ainsi à Radicz vendu par sa mère. Certes, Asaph n'a rien à voir avec l'attitude religieuse. Outre que Joseph, Lalla a rencontré un autre ami « Daniel », *«nom d'un prophète de la Bible»*[139]. Exemple d'une simple silhouette, ce jeune africain amateur de musique, habite à l'hôtel où travaille Lalla. D'ailleurs, les personnages le cléziens, ayant des dénominations de prophètes, reflètent la culture religieuse qui participe réellement à la formation du nom.

Cette société cosmopolite de Marseille formée des *«Maghrébins, Mauritaniens, Sénégalais, Juifs, Portugais, Espagnols, Italiens, Yougoslaves, Turcs, Arméniens, et des Lithuaniens»*[140], a été le champ qui a aidé l'onomastique à fleurir et à accroître dans Désert.

Comme les événements se passaient à Marseille, l'absence de l'origine française serait surprenante. Ainsi, la présence de *«Paul Estève»*[141], ce personnage secondaire de court passage, couronné d'un nom typiquement français, a été l'exemple d'un homme généreux et serviable. Lalla tombée, il se précipitait pour lui donner un coup de main et lui offrir à manger. Il lui a même laissé son adresse, afin de pouvoir l'aider en cas de besoin. Paul Estève représente le modèle de la bonté dans la société, d'autant plus que les autres noms français cités symbolisent l'oppression des marocains.

Estève pourrait être inspiré de *«Maurice Estève, peintre français»*[142], nom apparu deux ans après *Désert*, dans *Villa Aurore*, une des onze nouvelles du recueil *La ronde et autres faits divers*. La villa suscite la convoitise de quelques architectes et représentants de la mairie. Le

---

[137] *Ibid.*, P.250
[138] Dictionnaire *Le Petit Robert*, P. 790
[139] Ibid., P 372
[140] *Désert*, P. 266
[141] *Ibid.*, P. 263
[142] Dictionnaire *Le Robert Illustré*, p. 524

à l'intérieur et à l'écart de la société moderne. Radicz incarne la figure marginale du gitan dans la société. Il est «*pauvrement vêtu avec un vieux pantalon taché et déchiré, des tas de vieux tricots enfilés les uns par-dessus les autres et un veston d'homme trop grand pour lui. Il est pieds nus dans des chaussures*»[131]. D'ailleurs, cette description d'extrême pauvreté de Radicz justifie le choix de ce prénom. L'appellation, ne manque pas de sens figuré clair, elle est apparemment inspirée du radis, cette plante quelquefois de couleur noire. D'autant plus, dans la locution familière, «n'avoir plus un radis, plus un sou», le radis évoque la pauvreté. Radicz ne trouvait pas sa place dans une société industrialisée, il a été obligé d'avoir recours à la violence. En outre, nous trouvons «*Lino*»[132] le patron gitan, faisant ainsi partie de la même catégorie de Radicz. L'étymologie «Lino» vient du mot «linoléum»; genre de revêtement de sol, cette paronomase du nom nous mène à imaginer le chemin suivi par Lino. Il a probablement commencé comme un simple immigrant. Pour gagner sa vie, il a tout travaillé, depuis le revêtement de sol «Lino-léum», jusqu'à la possession de cet hôtel. Le Clézio nous décrit par ailleurs, le sort de beaucoup d'étrangers en France. Parmi les résidents de l'hôtel, M. «Ceresola», ce réfugié politique italien, un des amis de Lalla, il était «*un vrai maître charpentier venu d'Italie avant la guerre parce qu'il n'aimait pas Mussolini*»[133]. L'appartenance de Ceresola à l'origine Italienne paraît lucide, suite à la paronomase*[134] qui associe Ceresola et César, ce dernier n'a jamais figuré dans le roman. La racine espagnole laisse également ses empreintes sur «Rito», ce personnage marginal qui a commis des vols avec Radicz, ensemble ils ont volé une maison «*près du Prado*»[135], ce grand musée situé à Madrid.

Non seulement Lalla a toujours fréquenté de bons personnages secondaires, *mais aussi il y avait des mauvais comme celui qui a essayé* de l'agresser, «*Gregori*»[136] le yougoslave. Ce nom originaire de l'Europe de l'Est, est proche de «Grégoire», nom de plusieurs papes, en revanche, «Gregori» est l'antithèse des caractères des hommes de religion,

[131] *Ibid.*, P. 259
[132] *Ibid.*, P 261
[133] *Ibid.*, P 304
[134] «L'association se fait ici avec des termes non exprimés que le lecteur est invité à identifier » in Catherine FROMILHAGUE *Les Figures de Style*, Nathan, 1995, p. 24
[135] *Désert* p 322
[136] *Ibid.*, P 301

Si « Zora » reflétait l'antithèse de sa signification tendre, en revanche «*Yasmina*»[125], concrétisait la douceur, la nature pure de son prénom et de la couleur blanche du Jasmin. Aamma parlait à Lalla de cette bonne femme du chevrier qui a élevé Le Hartani délaissé tout petit par un étranger à côté d'un puits. Yasmina représente une vraisemblance entre le nom et sa désignation. «Ikikr», prénom d'origine berbère, «*ce qui veut dire pois chiche en berbère*»[126], ainsi s'appelle la fille dont le nom correspond au physique, à cause d'une verrue sur sa joue. Ce lexique s'ajoute à l'arabe, justifiant ainsi la pluralité culturelle de la communauté marocaine avec les berbères vivant à la montagne.

Même dans son style imagé, Le Clézio a eu recours aux comparaisons avec des anthroponymes qui renvoient aux connaissances de multiples origines culturelles en comparant ainsi la beauté de Lalla à «*Nefertiti*»[127], cette reine d'Egypte, renommée par sa beauté légendaire. Par cette antonomase, nous sommes face à une admiration menant l'écrivain vers un voyage au bout de l'ère pharaonique. Parcourant cette civilisation à travers Nefertiti, le destinataire se trouve diriger vers l'autre bout du monde avec cette civilisation amérindienne symbolisée par «*princesse Inca*»[128], qui fait profondément référence «*spatio-temporelle à l'empire d'Inca au Pérou dans le Sud de l'Amérique*»[129]. Certainement, le recours à une anthroponymie de diverses formes de cultures exprime l'envie de Le Clézio d'un dépaysement loin de l'Occident.

Un des caractéristiques de ce dépaysement réside dans les prénoms. Dans son voyage, Lalla a croisé Radicz, Lino, Ceresola, divers passants étrangers de différentes origines, reproduisant une richesse anthroponymique marquée par la convergence paisible de cultures de tout temps et de tout lieu.

«*Radicz*»[130] ce gitan, mendiant noir vit dans un Bidonville près de la voie ferrée, fils de forain vendu par sa mère à un patron qui le force à devenir mendiant puis voleur. Il entretient avec Lalla une belle amitié, tous les deux sont déjà errants. En tant que gitan, il est capable de vivre

---

[125] *Désert* p.104
[126] *Ibid.*, P. 80
[127] *Ibid.* P. 326
[128] Ibid., P .327
[129] Dictionnaire Le Robert illustré, p. 977
[130] *Désert*, P. 285

similitude du mariage pour l'argent, cette pression exercée par Zohra sur Laïla et par Amma sur Lalla, unit les deux jeunes filles qui ont des prénoms si proches. D'ailleurs, Lalla pourrait être dérivé de Laïla .

L'«*homme de la ville, habillé avec un complet veston gris à reflets verts*»[121], cette périphrase d'amplification désigne déjà ce prétendant, avec lequel Aamma voulait marier Lalla qui a fortement refusé ce mariage. Pour Le Clézio, Zora incarne toujours cette identité cruelle. Ainsi, la marchande de tapis battait «*Mina, une petite fille de dix ans à peine maigre et chétive*»[122]. «Mina», prénom dérivé de l'adjectif minable, exprime l'état lamentable de cette misérable. Un parfait réalisme peint l'anthroponyme Mina. D'ailleurs, Lalla par sa grandeur d'origine, n'a pas pu supporter l'injustice. Elle s'est révoltée contre Zora pour défendre cette petite. L'image de ce personnage exploité, humilié portant le même prénom « Mina », se trouve également dans Terra Amata.[123]

Ainsi, l'anthroponymie reflète l'image de la femme exploitée, soumise à toute souffrance pour gagner sa vie. Les prénoms féminins sont reliés aux événements dramatiques. Cependant, Le Clézio décrit les femmes ballottées entre deux sociétés, celle des nomades vivant dans les montagnes avec leur mode de vie dure et difficile et celle des sédentaires vivant dans les villes avec leur mode de vie aisée. Tel était le cas de Lalla, émerveillée par les noms de villes, partie vivre à Marseille où elle oscille désormais entre l'univers des serviteurs et celui des maîtres, ou entre la ville et le désert.

Rencontrer les mêmes prénoms, est un phénomène habituel chez l'écrivain qui confirme «*j'ai rencontré des femmes dont j'ai fait les portraits à répétitions dans certains de mes livres qui étaient intermédiaires entre deux mondes: un monde archaïque et moderne, ou ces portraits de femmes doivent correspondre à la réalité de cette époque, mènent vers un autre type de culture, y compris dans le monde occidental où elles conduisent à un monde de liberté, d'harmonie dans un monde rationnel*»[124].

---

[121] *Désert*, P. 180
[122] *Ibid.*, P. 177
[123] J. M. G. Le Clézio Terra Amata, Paris, 1967, P.108
[124] Gérard de Cortanze, *J.M.G Le Clézio Vérité et Légendes*, Editions du Chêne, 1999, PP.154-155

s'interprète tout seul. Lalla n'a jamais connu sa mère, mais en difficulté, quand elle sentait le besoin de son appui, elle l'appelait par «*oummi*»[111]. Ce lexique arabe désignant «ma mère», outre sa richesse culturelle, aide le lecteur à se débarrasser de son état de spectateur, l'invite à pénétrer ce vrai monde du roman.

Parmi les noms de femmes, figure «*Lalla Meymuna*»[112], « *sainte hautement vénérée au Maghreb* »[113]. Même si elle n'a été citée qu'accompagnée de son mari cheikh Ma el Aïnine sur son lit de mort, néanmoins le choix de cet adjectif « Meymuna » signifiant «*bénéfique*»[114], est relatif au sacré ainsi qu'à son époux. Ce nom enrichit les différentes qualités du personnage.

A Marseille, Lalla travaillait chez «*Zora*»[115] qui dirigeait une manufacture de tapis. Lalla vit avec dégoût cette femme battre les ouvrières. Certes, ce substantif «Zora » désignant une fleur, est contradictoire avec le caractère de ce personnage. La fleur est normalement radieuse, «*symbole de l'amour, de l'harmonie* »[116], «*souvent de couleur blanche*»[117]. Par contre Zora est «*très pâle*»[118], «*grande vêtue de noir, tient dans ses mains grasses une baguette souple avec laquelle elle frappe les petites filles qui ne travaillent pas bien*»[119]. Certains anthroponymes donnent à réfléchir sur l'ironie qui oppose la signification du nom, à la réalité de son rôle dans le roman.

Ce prénom, «Zora» a été repris par Le Clézio, dix-sept ans après *Désert*, dans *Poisson d'Or* en ajoutant la lettre H, pour devenir « Zohra ». Elle représentait le rôle d'une femme méchante qui maltraitait Laïla. Ainsi, l'héroïne dit: «*je me suis souvenue de Zohra, de son mari, de leur appartement où ils m'avaient enfermée pendant des mois*»[120]. La méchanceté, rapproche «Zohra» dans les deux romans. La

---

[111] Désert, P. 143

[112] *Ibid.*, P. 377

[113] Anne Marie SCHIMMEL,Le Soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam, Editions du Cerf, 1996 P. 523

[114] Ahmed Ben Mohamed Ben Ali Al Moukri Al Fayoumi, Réalisation de Abd El Azim ASHENAOUI, Dictionnaire Arabe *Al Mosbah Al Mounir* Dar El Maaref, 1977 P. 682

[115] *Désert*, P. 167

[116] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT , Op. Cit , P. 447

[117] Ahmed Al FAYOUMI, Op. Cit., P. 258

[118] *Désert*, P. 176

[119] *Ibid.*, P 177

[120] *POISSON D'OR*, P. 119

«l'oncle maternel de la grand-mère de Nour»[101] et Lalla issue du peuple *«Touareg»*[102], était de la *«famille du grand Ma el Aïnine»*[103]. En arabe, nous trouvons que le prénom est suivi de celui du père, du grand-père, et ensuite vient le patronyme, qui constitue l'identité familiale. Dès son enfance, l'homme est appelé par un surnom. Telle était une coutume arabe bien connue, ce mécanisme trouve son écho dans Désert par plusieurs exemples comme « Moulay Ahmed ben Mohamed el fadel»; appelé Ma el Aïnine, Ibn Haouari, Ibn Obaïd, et le saint *«Abou Mohamed Abdelazziz Ath Thobba»*[104], ce surnom évoquant déjà le pardon.

Certes, cette approche onomastique est un enrichissement culturel énorme, étant donné que chaque nom est le porte- parole d'une histoire incrustée dans la civilisation islamique et arabe. Par ailleurs, un tableau considérable de noms propres*[105] anime *Désert*. Le nom du grand cheikh *«Lahoussine»*[106], à la tête d'un groupe de guerriers, a un rapport implicite avec le petit fils du prophète Mahomet. En outre, «bel Abbas», ce nom nous rappelle « Al Abbas », l'oncle paternel du prophète et son rôle important dans l'histoire islamique, de son descendant vient l'état Abbaside qui a gouverné une longue période. Parmi ces seigneurs, nous trouvons aussi *«Ilias»*[107], *«personnage biblique mentionné par le Coran comme un des prophètes ou nabi»*[108].

Effectivement, Désert n'est pas un champ exclusif des noms masculins, ce roman est animé par un vrai panorama d'anthroponymie féminine. *«Hawa»*[109], la mère de Lalla, ce nom écrit en français par sa phonétique arabe, signifie Ève la première mère sur terre. Identifiable, ce nom mis en relief sans traduction, désigne *«la première femme, la mère du genre humain formée par Dieu»*[110]. Hawa évoque toute une signification de valeur maternelle, cachée derrière ce nom qui

---

[101] *Ibid.*, P50

[102] « Touareg signifie les reprouvés de Dieu. Le singulier est targui pour un homme et targua pour une femme»in Michael MARTIN *Déserts d'Afrique* , éditions de la Martinière, 2000, P. 25.

[103] *Désert.*, P.164

[104] *Ibid.*, P. 62

[105] *Ibid.*, PP. 62-63

[106] *Ibid.*, P. 234

[107] Ibid., P. 61

[108] Dominique et Janine SOURDEL, Op. Cit., P. 265

[109] *Désert*, P 83

[110] *Dictionnaire Encyclopédique Universel*, P. 480

parfaite fusion avec les animaux et les plantes, Le Hartani est une partie intégrante du monde, les bêtes ne le craignent pas, il les dirige sans les frapper en sifflant. Outre son nom, sa description physique est en relation avec la nature, « *il est long et mince comme une liane* »[96], « *vif et léger comme un lévrier* »[97]. «Hartani» apprend à Lalla les secrets du désert, il est son initiateur et son guide dans ce toponyme sacré. «Neuf ans après Désert, nous trouvons «Hartani» parmi les personnages du Printemps et autres saisons. En effet, ce nom représente une réelle concrétisation des qualités conciliantes de l'être humain au monde.

Autre type significatif du désert, « Nour » cet homme appartient à la civilisation nomade des Hommes Bleus. Il était obligé de s'enfuir devant l'armée française à travers le Sahara jusqu'au Sud Marocain. Ce substantif signifie lumière, « *symbolise constamment la vie, le salut, le bonheur accordés par Dieu, qui est lui même la lumière* »[98], ainsi il dissipe les ténèbres de la nuit et guide les gens en difficulté. «*Nour, le fils de l'homme au fusil ... son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient et la lumière de son regard était presque surnaturelle*»[99]. Ainsi l'allure de Nour unit la force physique et la paix intérieure de son visage serein. Tous les deux, Nour et Lalla ont en commun une lumière surnaturelle. C'est déjà par la puissance de son regard, que Nour a voulu aider son guide spirituel Ma el Aïnine lors de sa mort. «*Nour regarde le vieil homme de toutes forces, comme si son regard pouvait ralentir la marche de la mort*»[100]. Comme le sens symbolique de la lumière est né de la contemplation de la nature, « Nour » se révèle corrélatif avec ses qualités personnelles. Il donne l'exemple d'une parfaite fusion avec l'univers, il adore contempler les étoiles illuminant constamment la nuit comme son prénom. Parlant du désert et de ses hommes avec leur civilisation naturelle originelle, Le Clézio a harmonieusement présenté la désignation de ses personnages en relation directe avec les éléments cosmiques.

A travers l'onomastique dans *Désert,* Le Clézio a sincèrement transmis la conception marocaine des noms. Respectant la tradition arabe qui s'intéresse à la généalogie, l'auteur a suivi cette lignée en introduisant ses deux héros: Nour et Lalla descendants d'Al Azrak,

[96] Ibid., P.101
[97] Ibid., PP.105-106
[98] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Op. Cit., P. 585
[99] *Désert.*, P 9
[100] *Ibid.*. P 378

les eaux »[86], il *« but à la source même de la vie»*[87]. Connaissant le secret de la vie et du pardon, le nom d'«El Khadir» évoque la qualité de la dureté associée avec le vert, il est le symbole d'espoir et de résistance pour les guerriers dans *Désert*. « El Khadir » par ses miracles, paraît primordial comme l'eau dans ce lieu désertique.

Parmi les hommes du désert, nous rencontrons ce personnage mystérieux *« Es ser, le secret»*[88]. Afin que le sens de ce substantif, n'échappe pas au lecteur français, le romancier le suit d'une traduction. Créature née des hallucinations de Lalla, Es ser, est une incarnation du désert, ce lieu d'une vérité spirituelle qui, pour être atteinte exige la purification de l'âme. Le symbole du désert, *« cette étendue superficielle, stérile sous laquelle doit être cherchée la Réalité »*[89], s'accorde vraisemblablement avec la ressemblance entre la conception du désert et celle du secret. Ainsi Es ser, résume la quintessence du désert. D'après la signification de son nom, Lalla pourra évidemment lui faire confiance, son *«regard est comme la lumière du soleil qui entoure et protège»*[90]. Il lui apparaît, quand elle a vraiment besoin de lui, pendant les moments les plus difficiles, il est sa délivrance. Ayant le désert en lui, Es ser communie aisément avec la nature. Il a le vrai sens de la liberté. *«Il faut qu'il soit seul dans le vent, seul comme un oiseau suspendu dans le ciel»*[91]. Ayant toutes les qualités qui reflètent la tranquillité, Es ser, est *«la voix du vent, la voix de la mer, du sable, la voix de la lumière qui éblouit»*[92].

Le nom traduit ses caractéristiques, tel que *«Hartani»*[93] ce substantif signifie le laboureur de la terre. Cet ami de Lalla est un jeune berger, son entourage le considère sourd, muet, pourtant il entend *«bondir un lièvre à l'autre bout d'une colline»*[94], il parle aux *«essaims d'abeilles, en sifflotant entre ses dents, en les guidant avec ses mains»*[95]. Cette infirmité positive l'aide à voir clair, ce personnage hors du commun effectue une

[86] CHEVALIER, GHEERBRANT, Op.Cit., P. 1003
[87] *Désert*, P. 61
[88] *Ibid.*, P 88
[89] CHEVALIER et GHEERBRANT , Op. Cit.,p.349
[90] *Ibid.*, P.86
[91] *Ibid.*,P.8
[92] *Ibid.*, P.111
[93] *Ibid.*, P. 101
[94] *Ibid.*, P. 102
[95] *Ibid.*, P 104

par « *les gens du ciel* »[78], il prit le pouvoir après l'échec de Moulay Hafid. Avec ses guerriers à cheval, il a été vaincu par les français à Bou Denib et à Agadir. Dans un milieu où des combattants luttent pour avoir leur liberté, il est évident d'avoir recours aux substantifs, soleil pour son rayonnement d'espoir et lion pour son audace.

Quant à « Moulay Hafid », ce visage historique du *Désert*, il est «*le Commandeur des Croyants*»[79] au Maroc, mais au pouvoir, il n'a pas pu faire face à l'occupation occidentale. «Hafid», ce nom sous forme d'adjectif a deux significations : celui que Dieu garde et qui apprend par cœur, l'appellation correspond bien avec la sémiotique du nom, surtout qu'il avait reçu l'acte d'allégeance de Ma el Aïnine.

En fait, les gens du désert ont vécu l'amertume de l'occupation. Face aux conquérants, ils n'avaient qu'à demander l'aide aux seigneurs connus par leurs miracles providentiels, ainsi que «*Sidi Belkheir qui tira du lait d'un bouc*»[80]. Le substantif «Elkheir» signifie déjà le bien. La bonté de cet homme de charité, assure son prodige effectué miraculeusement comme «*Sidi Ahmed al Haroussi qui répara une cruche cassée*»[81]. Nous pouvons constater la correspondance entre le signifié de ces noms et la qualité de leurs personnages. D'ailleurs, ce seigneur est l'ancêtre qu'on rencontre dix-sept ans après Désert dans Gens des Nuages. Il est de même pour «*ech Cheikh el Kaamel, le parfait*»[82], là aussi LE CLÉZIO nous transmet simultanément le signifié exact de «al Kaamel», un des noms de Dieu par l'adjectif «le parfait».

Quant à « El Khadir », cet adjectif signifiant le vert, est un «*nom d'une figure vénérée et populaire en milieu musulman … considéré tantôt comme un prophète tantôt comme un saint*»[83], c'est lui l' «Envoyé de Dieu», « *l'initiateur* »[84], il montre aux gens la voie de la vérité. Il est «*connu spécialement pour demander la pluie*»[85], Un jour, dans son chemin au désert, un poisson sec à la main, il le plongea dans l'eau d'une source qu'il avait trouvée, il reprit vie. Ainsi, on l'associe à l'océan, « *aux dieux des fleuves … il règne sur la végétation comme sur*

---

[78] *Ibid.*, P. 61
[79] *Ibid.*, P 342
[80] *Ibid.*, P 63
[81] *Ibid., P.62*
[82] *Ibid.*, P. 63
[83] Dominique et Janine SOURDEL, *Dictionnaire historique de l'Islam*, PUF, 1996, P. 473
[84] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Op. Cit.*, P.552
[85] *SOURDEL, Op.Cit.*,. P.474

l'intérêt accordé par Le Clézio à la géographie, cette science tient notamment une place considérable dans ce roman. D'autant plus que Idriss, est le nom d'un prophète, ce qui paraît normal dans la mesure où la mère de Ma el Aïnine « *était de la lignée du prophète* »[72]. De multiples connaissances, forgent ainsi le nom propre comme l'histoire, la géographie, et la religion.

Parmi les personnages qui animent le monde du Désert, nous trouvons les fils de Ma el Aïnine: Moulay Hiba, Moulay Sebaa et Mohamed Ech chems, « *le Soleil symbole universel du roi* »[73]. Quant à Moulay Hiba, « *Ahmed ed Dehiba, celui qu'on appelle la parcelle d'or* »[74], Le Clézio suit le nom du roi des hommes bleus du désert, « Dehiba » par une traduction. L'anthroponymie du nom, fait allusion aux caractères précieux de cet homme ressemblant à l'or. Cette dénomination significative du fils aîné de Ma el Aïnine « Moulay Hiba », correspond dans la culture arabe à une vénération mêlée de crainte et de respect. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les gens le considèrent comme leur « *vrai roi* »[75], par conviction et par amour. D'ailleurs, le rapprochement de sons entre« Hiba » et « Dehiba crée déjà une paronomase.

Évidemment, « Ed Dehiba, parcelle d'or » va de pair avec «*Mohamed Ech Chems, le Soleil* »[76], ce dernier interprété par sa traduction engendre un effet expressif, traçant ainsi une unité onomastique romanesque. L'or et le soleil, comme la brillance et la lumière, sont les référents qui constituent la double face de ces deux personnages. « Ech Chems » est un substantif façonné par la communion de l'homme au monde, « Ed Dehiba » est également lié aux éléments cosmiques, étant donné que l'or se trouve caché sous terre. Pour les guerriers du désert, ils représentent la fidélité et la grandeur.

D'ailleurs, le nom chez Le Clézio, est d'une grande importance, il anime le rôle de son personnage, tel est le cas de « *Moulay Sebaa, le lion* »[77], roi des terres du Sud. Afin de lutter contre l'occupation occidentale, les hommes du désert ont besoin de beaucoup de témérité, inspirée d'un chef audacieux comme le lion symbole du courage. Élu

---

[72] *Désert.*, P.343
[73] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT Op. Cit., P. 892
[74] *Ibid.*, P. 35
[75] *Ibid.*, P. 60
70 *Ibid.*, P. 343
71 *Ibid.*, P. 342

nature ne le présente généralement que fait de transparence »[64] , cette définition correspond à cet homme bleu, Al Azrak en pleine harmonie avec la nature. Il est une partie intégrante de ce cosmos. L'Homme Bleu, cette métonymie renvoie à celui qui « *...savait commander au vent et à la pluie, celui qui savait se faire obéir de toutes les choses, mêmes des cailloux et des buissons* »[65]. Doué d'un pouvoir céleste de savoir parler aux animaux, aux guêpes, et aux abeilles sauvages, « *car il était leur maître, il connaissait les paroles qui les apprivoisent* »[66]. Ainsi, s'avère la relation étroite entre le nom et les éléments cosmiques, un aspect remarquable dans *Désert*. Le Clézio confirme « *Je voudrais faire de la musique avec les mots pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule, du feu qui crisse, des roches et des cailloux de la mer* »[67].

Désigné pour être saint, Ma el Aïnine a non seulement les facultés morales qui le rendent capable d'effectuer sa mission, mais aussi les qualités physiques. D'une «*silhouette blanche de vieil homme immobile* »[68], il laissa ses habits bleus, ce bleu associé à la spiritualité, à la vérité et à l'immortalité, est déjà la « *couleur du manteau de la Vierge Marie ... Jésus est aussi représenté avec un habit bleu lorsqu'il prêche* »[69]. Par cette tenue, Le Clézio donne à Ma El Aïnine l'aspect de la sagesse transcendante. Ainsi, cet ascète hiératique se vêtit de son manteau en laine comme les mendiants. Pour ne pas le confondre avec ces gens, Dieu lui a gardé la couleur bleue dans son visage et ses mains, de là vient son appellation « Al Azrak, l'Homme bleu ».

Ma el Aïnine est le personnage charismatique qui par sa prévoyance et sa méditation guide les hommes du désert. Aïeul de Hawa et de Lalla, maître de Nour, il est le fils de « *Moulay Idriss*»[70]. Le choix de cet homme bleu « *Idriss* », «*grand géographe célèbre* »[71], est lié à

---

[64] Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Robert LAFFONT, Paris, 1995, P.129

[65] *Ibid.*, P. 168

[66] *Ibid.*, P 169

[67] Bruno VERCIER et Jaques LECARNE, *La Littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1982, p. 303

[68] *Désert*, P. 38

[69] Michel CAVENZE, *Op. Cit.*, P .84

[70] *Ibid.*, P. 343

[71] *Dictionnaire le Robert Illustré*, P. 724

la récitation de Ma el Aïnine *« Houwa! Lui !... Hayy !... Vivant ! »*[56], nous nous trouvons face à une image des gens galvanisés pendant le *« dzikr »*[57], *« en secouant la tête et en levant les paumes des mains vers le ciel »*[58]. Comme son habitude, l'écrivain a employé le mot en arabe, suivi par la traduction. Le Clézio a un savoir approfondi de la culture musulmane qui a influencé sa description du dzikr et des rites religieux.

Ce cheikh guerrier venu du sud, traverse le désert avec ses fidèles afin de trouver une nouvelle terre promise pour les « Hommes Bleus » vaincus par les conquérants occidentaux, cette terre *« où nous ne manquerons de rien, là où ce sera comme le royaume de Dieu »*[59]. Il représente le guide spirituel qui pourrait emmener ses disciples *« les Berik-Allah »*, ce complément de nom d'aspect religieux, or *«ceux qui ont reçu la bénédiction de Dieu, les Bénis de Dieu»*[60] vers la liberté souhaitée.

Al Azrak, l'Homme Bleu, une fois de plus le nom est suivi de sa traduction par l'adjectif bleu, reflétant ainsi l'origine noble d'après *« la métaphore sang bleu »*[61], *« Les hommes Bleus nom associé à la fois à la noblesse de leur attitude et à la crainte que nourrissaient à leur égard les autres populations, particulièrement sédentaires»*[62].

Toutefois, le désert émet à l'esprit une connotation de teinte normalement jaune par son sable, en revanche la couleur bleue, couleur du ciel, de la mer, est justifiée car elle unit les deux partenaires: le désert et ses hommes bleus. *«Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin car il n'y a rien qui arrête la vue. Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur »*[63]. Le romancier a justement choisi la couleur de l'environnement pour ses hommes.

Même les nuances de couleur, jouent un rôle principal dans le choix des noms propres. « *Le bleu est la plus immatérielle des couleurs: la*

[56] *Ibid.*, P. 64
[57] *Ibid.*, P. 54
[58] *Ibid.*, P. 58
[59] *Ibid.*, P. 217
[60] *Ibid.*, P. 355
[61] Dictionnaire Le Robert Illustré, P. 164
[62] Michel CAZENAVE, Encyclopédie des symboles, la pochothèque, le livre de poche, 1996, p 85.
[63] *Désert*, P. 169

correspondent au rôle des actants et suscitent des réflexions utiles aux événements romanesques.

Ainsi, une figure significative se trace d'après « *Moulay Ahmed ben Mohamed el fadel celui qu'on appelait Ma el Aïnine, l'eau des yeux* »[48]. En analysant étymologiquement la dénomination de ce personnage, nous remarquons qu'elle est formée d'un substantif « Ahmed ben Mohamed »et d'un adjectif « el fadel »qui signifie le vertueux grâce à tout le bien qu'il fait aux gens, c'est un homme « *juste, il ne servait de son pouvoir que pour faire le bien* »[49]. Quant au surnom «*Ma el Aïnine, l'Eau des yeux*»[50], il lui est donné par sa mère, suite à ses larmes de joie après sa naissance. Nom suivi d'une traduction, ce groupe de mots «eau des yeux» exprime la valeur du cheikh dans son entourage, il est considéré comme une source de rayonnement, et de vie. C'est par l'eau des yeux que l'homme peut voir, il est donc vital et primordial. Et comme les événements du roman se passent dans le désert, le lecteur pourrait bien estimer l'importance de l'eau dans ce milieu. L'appellation de Ma el Aïnine vient de son pouvoir qu'il a reçu de Dieu « *le miracle de la source d'eau qu'il a fait jaillir sous un rocher* »[51] auprès de la vieille femme qui n'en trouvait pas. La source est devenue une fontaine et les gens sont venus de tous les coins pour goûter son eau. Il est « *le maître du désert, celui qui savait faire naître l'eau sous les pierres du désert* »[52], comme El Khadir Déjà, ce don miraculeux de Ma el Aïnine confirme la conception de son anthroponyme. L'inversion de son nom par « *les yeux de l'eau* »[53] est une métaphore qui renforce le sens. Connu par ses talents thaumaturges, L'Homme Bleu, c'est le guérisseur qui « *avait reçu le pouvoir de guérir avec ses mains* »[54], il a effectivement rendu la vue à un aveugle. D'une nature sereine et pieuse, il prend ses décisions en se dirigeant vers le ciel.

Sans doute, les éléments sociogéographiques du *Désert* mènent vers une œuvre fortement marquée par L'Islam. Ainsi, Al Azrak enseigne aux gens « *La sunna* »[55], cette voie du prophète Mahomet. Avec

[48] *Désert*, P. 84
[49] *Ibid.*, P. 169
[50] Ibid., P. 33
[51] *Ibid.*, P 115
[52] *Ibid.*, P 170
[53] *Ibid.*, P 411
[54] *Ibid.*, P. 170
[55] *Ibid.*, P. 115

peur »[43]. Forcément, elle n'est pas à l'aise avec ce mot, qui lui annonce l'arrivée du policier. Pour les nomades comme Aamma, ce titre sédentaire désigne l'homme de la civilisation moderne, symbole du choc culturel. Quant à « *Mademoiselle* »[44], ce titre suggère l'allure citadine qu'attribue l'homme de la ville à Lalla. Autres titres relatifs à l'occupation, «*colonel* »[45] et « *général* »[46], celui qui commande en chef, tous les deux désignent les conquérants occidentaux de l'armée. Ces actants représentent, pour les hommes du désert, l'oppression et l'injustice.

Incontestablement, la fonction des personnages impose parfois le nom, comme « *Christof le marin* ». L'identité de cet homme évoque à l'esprit l'image du navigateur Christophe Colomb. La conformité du choix du prénom est liée à la même nature du travail des deux «*Christophe* », mettant ainsi en évidence l'envie du jeune voyageur Le Clézio d'être marin.

Outre les titres, le décor dans lequel l'action se passe, la description du personnage, le romancier dispose d'un autre moyen pour donner au lecteur une reconnaissance de son héros qui repose non seulement sur les indications que le texte fournit, mais aussi sur un fond culturel commun. Il s'agit du nom du personnage. Toutefois, la désignation du personnage par son nom ou son prénom introduit une nuance d'intimité entre le héros et le lecteur. C'est d'autant plus vrai que l'utilisation d'un prénom seulement en quelque sorte, incite le destinataire à devenir l'un des proches du personnage, puisque cet unique prénom lui suffit à le reconnaître. Dans ce sens, l'onomastique peut servir le projet d'ensemble de l'écrivain.

D'ailleurs, on ne peut jamais nier la sémiotique du nom propre et son importance pour tracer les caractères d'un personnage romanesque. « *Au-delà de la simple désignation, le nom propre se prête à divers usages, servant tour à tour de paravent identitaire, de principe d'interprétation, de référent crypté ou générateur textuel* »[47]. Dans la culture arabe, le nom désigne toujours un sens. *Désert* avec ses multiples noms de personnages, est une vraie concrétisation des anthroponymes, qui

[43] Ibid.,P.267
[44] *Ibid.*, P.262
[45] *Ibid., P.406*
[46] *Ibid., P.350*
[47] Martine LEONARD, Elisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Le texte et le nom*, Montréal, 1996

confrérie ou un chef politique »[36]. De même, « *Sidi* »[37] est attribué dans la culture arabe aux hommes instruits et respectables, c'est une désignation décernée à une personne vertueuse assez âgée. Il équivaut à maître ou seigneur, l'auteur l'a transmis au lecteur ingénieusement en implorant « *la bénédiction de tous les seigneurs de la terre, de la mer et du ciel, Sidi Abderrhaman...* »[38]. Lorsque Naman racontait à Lalla l'histoire de Leila, la fille de l'émir d'une grande ville d'Orient, il nous menait vers une autre désignation. C'est « *émir* »[39], titre donné au chef du monde arabe, ce personnage tire son prestige de son travail et de sa fortune.

Ostensiblement, la hiérarchie sociale arabe n'est pas restreinte sur le monde masculin, elle s'élargit pour atteindre le milieu féminin. *Désert* est une vraie incarnation des deux axes. D'ailleurs, « Lalla » signifie dame, elle mérite une place d'honneur parmi les femmes arabes. « Chérifa » est une femme d'ascendance noble, remontant même jusqu'au prophète, « *Lalla Hawa fille d'une Chérifa* ».[40] Le Clézio tient à montrer l'origine sublime de son héroïne, cette racine qui représente une source de fierté entre les tribus arabes. Outre la classe noble, figure une classe modeste incarnée par « *Aamma* »[41], titre utilisé pour désigner la sœur du père. Il exprime le respect aux femmes âgées arabes, évoquant un lien de parenté spirituel. Lalla a été recueillie par Aamma, sa tante qui l'a élevée, elle lui a toujours raconté les histoires du passé prestigieux de ses ancêtres. Ces récits ont contribué à connaître ses racines et à maintenir la liaison entre le passé et le présent. Ainsi, l'utilisation de ces titres arabes expressifs, arrache le lecteur à son statut d'étranger au milieu, aux événements et le rapproche des personnages et du contexte romanesque. L'identité onomastique, reflète d'une manière profonde la culture de la société.

En effet, le regard des hommes du désert vers les titres français, est synonyme de méfiance et de doute. Ainsi, « *Monsieur* »[42] ce titre est prototype d'autorité pour Aamma, « *elle dit Monsieur quand elle a*

---

[36] ROBERT-JACQUES THIBAUD, *Dictionnaire des Religions*, Maxi Poche Références, Paris, 2000, P. 70 .
[37] *Désert*, P. 63
[38] *Ibid.*, pp. 62-63
[39] *Ibid.*, P. 139
[40] *Ibid.*, P. 84
[41] *Ibid.*, P. 249
[42] *Ibid.*, P. 268

Jérusalem »[32]. La musique et la danse servent à bien intégrer les individus dans la communauté, et les aident à se libérer surtout en citant un endroit cher à tous les arabes « le Kouds ». Ces noms de chanteurs, sont les interprètes de l'histoire et de la civilisation du lieu du monde arabe.

Incontestablement, le lieu crée la civilisation. Notamment dans le désert, où les éléments de la nature existent clairement, il est évident que la culture des hommes s'harmonise avec le cosmos. A priori, la toponymie traduit la civilisation; c'est l'histoire de la terre, comme l'anthroponymie qui interprète l'histoire des hommes. Ce sont d'ailleurs les deux faces de la civilisation, et par conséquent les deux supports de l'onomastique. Mais, l'étude des noms propres, est liée aux multiples titres qui caractérisent la hiérarchie de la société arabe dans *Désert.*

Le réseau de signification onomastique comprend les patronymes, les prénoms et parfois les titres. Le nom pourrait ainsi refléter la profession, l'origine géographique, le lien familial et les différentes classes sociales.

Concrètement, les événements du *Désert* se passent dans une communauté marocaine, ce qui rend la fréquentation usuelle des titres arabes évidente. Le destinataire se trouve face à une vaste gamme honorifique, hiérarchique introduite par Le Clézio sans traduction. Au fur et à mesure des situations, le lecteur se familiarise avec ces titres étrangers et assimile leurs significations intrinsèques.

Ainsi, *« Moulay »*[33] titre d'une personnalité religieuse, à qui l'on s'adresse oralement ou par écrit. La description angélique de Moulay, *« ...on ne peut pas avoir peur quand il arrive silencieusement comme surgit du désert. Son regard est plein de bonté, sa voix est lente et calme, son visage resplendit de lumière...comme s'il savait déjà ce qui doit venir dans l'avenir, et qu'il connaissait le secret des destinées humaines »*[34], cette allure donne l'impression qu'il s'agit d'un homme de religion de grande influence publique. A l'instar de *« cheikh »*[35], un vieux ou un chef de tribu, *«Dans l'Islam, terme de respect de caractère religieux donné à certains docteurs ou savants, à un maître spirituel, un chef de*

[32] J.M.G Le Clézio, *Poisson d'or*, Gallimard, 1997, P.14
[33] *Désert,* P. 33
[34] *Ibid.*, P. 116
[35] *Ibid.*, P. 33

topographie remarquable des rues de Marseille, est inscrite dans un contexte socio-historique, qui concrétise ainsi le grand phénomène de l'immigration maghrébine en France. D'après Lalla, Le Clézio transmet au lecteur son microcosme de la société, et sa conception de la ville occidentale assimilable à la chute et au gouffre « *Il y a tant de haine et de désespoir dans cette ruelle comme si elle descendait sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fond, sans jamais s'arrêter* »[27]. Certes, ce sont toujours les étrangers pris dans ce piège.

La toponymie joue non seulement un rôle vital dans l'enchevêtrement des événements romanesques, mais aussi représente une source d'inspiration des chants qui reflète la culture et la civilisation de la communauté. L'appartenance de l'homme à un lieu, est un rattachement lié à ses racines, il dépasse l'idée concrète des limites géographiques pour atteindre le côté abstrait chez l'individu. C'est dans ce contexte, que prennent place les chants du Sud d'Aamma, certains dans la langue des chleuhs; cette population berbère, sédentaire du Maroc « *des chants d'Assaka, de Goulimine, de Tan-Tan* »[28]. Ces noms proviennent déjà de vraies régions marocaines. Également, Lalla garde au fond d'elle-même, sous forme d'histoires et de chansons, sous forme d'une particulière intimité avec la nature, le souvenir de ses ancêtres nomades qu'elle n'a jamais connus. Dans son voyage de retour vers ses racines, elle fredonnait la chanson chleuh de sa mère qu'elle aimait tant « *Médi-ter-ra-né-é* »[29], évoquant ainsi la mer.

En effet, le chant des hommes du désert, est un rite qui contribue à établir la communion entre l'homme et l'univers par le rythme du mouvement. Nour entendait chanter « *une chanson andalouse* »[30], venant sans doute de l'Andalousie au sud de l'Espagne, proche du Maroc. Lalla, à la cité aime entendre l'« *interminable chanson égyptienne* »[31]. Il n'est pas étrange d'évoquer la musique égyptienne bien appréciée dans tous les pays arabes. Ainsi, Lalla Asma apprend à Laïla la musique arabe dans *Poisson D'or*, elle lui fait écouter les disques des chanteurs de « *Oum Kalsoum, Said Darwich et surtout ... Fayrouz qui chante ya Koudsou et Lalla Asma pleurait quand elle entendait le nom de Jérusalem* »[32]. La musique et la danse servent à bien

[27] *Ibid.*, P. 295
[28] *Ibid.*, P. 164
[29] *Ibid*, P. 384
[30] *Ibid.*, P. 48
[31] *Ibid.*, P. 87

expressives. Toutefois, l'ironie dans l'appellation «*Quartier du panier*»[17], évoque l'état dédaigneux des immigrants venus en France, espérant avoir un meilleur avenir, ils vivent entassés dans ces villes comme les contenus d'une corbeille négligée. De même, la dénomination de «*la rue du poids de la farine*»[18], correspond parfaitement avec le sort des femmes immigrées, qui à force de ne pas pouvoir gagner leur vie dignement, se prostituent, d'après le policier, avertissant ainsi Aamma de la destinée probable de Lalla. Le poids de la farine fait allusion au corps de la femme. Quant à la «*place de Lenche*»,[19] il existe une paronomase entre «lenche» et «*lichen*»[20], ce dernier est un «*végétal résultant de l'association symbiotique d'un champignon et d'une algue*»[21], il représente le mépris des immigrants, ressemblant aux parasites sans issues. Ces gens ont évidemment besoin de trouver un abri pour se protéger, sens déjà figuré dans «*la rue du Refuge*»[22]. En fait, les chiens vivant dans ces rues, ressemblent aux immigrants venus en France.

A Marseille, Lalla devra trouver travail et logement. Elle sera employée de maison à «*l'hôtel Sainte-Blanche*»[23] , dont le nom évoque la nécessité de l'aide de Dieu. « Sainte » inspire déjà le côté religieux et la couleur blanche représente la pureté des âmes dont les gens aspirent pour remédier à leur misère. Il est de même pour « *la rue du Bon Jésus avec les vieux murs lépreux* »[24], la résonance biblique de cette désignation renvoie au miracle de Jésus à guérir ces malades. La lèpre, c'est l'état des immigrants, attendant impatiemment la bonne caresse qui guérit et effectue leur salut. Par cette personnification, même les murs témoignent le sort de ces malheureux. Toutefois, la « *rue de la Charité* »[25], exprime cette noble valeur humaine dont rêve chaque individu pour compenser sa souffrance d'étrangeté et de misère. D'ailleurs, la « *Rue du Timon* »[26], cette pièce de bois où on attelle de chaque côté une bête de trait, cette image nous rappelle l'exploitation abusive des immigrés, pour le profit des patrons occidentaux. Cette

[17] *Ibid.*, P. 272
[18] *Ibid.*, P. 268
[19] *Ibid.*, P. 265
[20] *Ibid.*, P. 276
[21] *Dictionnaire Encyclopédique Universel,* Précis, 1996, P. 743
[22] Désert., P 265
[23] *Ibid.*, P 272
[24] *Ibid.*, P.282
25 *Ibid.*, P.283
[26] *Ibid.*, P 282

individus à l'égard de la toponymie des noms d'origines occidentales, reflète des valeurs négatives tracées dans l'histoire du Maroc, suite à l'occupation française et espagnole. Les noms de plusieurs villes occidentales figurant tout au long du roman, témoignent de la culture géographique et historique de l'écrivain. Bien plus, les différents ports se rencontrent, et le bateau pourrait assumer le rôle d'intermédiaire qui porte non seulement le nom de son port et de sa ville, mais aussi il rapproche les divers lieux et transmet par conséquent les différentes mœurs. Ainsi, à Marseille, débarquent *«Odessa, Riga, Bergen, Limassol»*[14] ce sont des bateaux qui portent les noms des villes et des ports d'Europe en Ukraine, en Lettonie, en Norvège et en Chypre.

De même, Lalla parle au vieux pêcheur Naman de ces villes et ports espagnols aux noms magiques comme Algésiras, Malaga et Sevilla. La présence de ces grandes villes espagnoles, est justifiée historiquement par l'occupation occidentale du Maroc, et géographiquement par leur proximité de ce pays arabe. Ce sont des villes riches du nord qui font rêver, Lalla aime les noms de ces *«villes parfumées où sont les palais blanc, les fontaines..»*[15]. Quand son rêve l'a porté de l'autre côté de la mer, espérant mener la vie des riches après son immigration en France, elle sera vite confrontée à *«la vie chez les esclaves»*[16]. La rencontre avec l'autre monde est brutale. Autant Lalla était habituée au silence désertique, autant dès son arrivée à Marseille, elle est écrasée par le bruit de la ville moderne. Le débarquement est pénible, les bruits sont omniprésents, la panique s'empare des voyageurs et les contrôles policiers s'organisent. A Marseille, la jeune fille va faire quelques rencontres, va subir ce que la grande ville moderne, occidentale est capable de créer: la solitude avec des rapports entre les êtres fondés sur l'apparence et la mort anonyme. Bien sûr, elle rencontrera l'amitié et la compréhension, mais tout cela restera fragile et fugace. Confrontée à la misère et à la laideur morale, Lalla aperçoit l'immigration et la xénophobie. Vivant en sédentaire, dans un bidonville qu'on suppose au bord de l'Atlantique, Le Clézio nous emmène dans les rues de cette ville.

Une parfaite harmonie, lie les noms des rues de Marseille aux événements romanesques du *Désert*. Ces noms portent des significations

---

[14]*Ibid.*, P.185
[15]*Ibid.*, P.182
[16]*Ibid.*, P.241

Un des traits caractéristiques de la topographie du Maroc, réside dans ses ports qui ont joué un rôle dans le déroulement des actions. Dans son voyage de retour dans son pays d'origine, Lalla décrit Tanger, cette ville située au nord marocain à sa destruction par les conquérants, *«cette vilaine tache grise à l'horizon comme un nuage accroché à la mer»*[11]. Tout a changé dans ce port sur le détroit de Gibraltar, on sentait la mélancolie des habitants, même les oiseaux sont devenus gris et peureux. Quant à Agadir, ce port sur l'Atlantique, s'est métamorphosé en une ville rebelle et fortifiée contre les conquérants, *«de bruit déchirant des obus éclataient dans la Kasbah d'Agadir»*[12], cet ancien quartier des villes d'Afrique du nord. Il est de même pour Rabat, capitale et port de ce pays, où souffle le vent maléfique venant des terres occupées par les étrangers. Toutes les villes marocaines sont en vain sous le joug de la tyrannie. *«A Tiznit, au nord, les soldats étrangers progressent de ville en ville. Au sud, les soldats sont entrés dans la vallée sainte de la Saguiet el Hamra, ils ont même occupé la ville sainte de Samara»*[13]. La dévastation règne, les grandes et belles villes comme Marrakech, n'ont pas été épargnées. Les hommes du désert ne sont pas des guerriers, mais des femmes, des vieillards, des hommes blessés qui avaient fui, chassés par l'arrivée des soldats étrangers, ils ne savaient pas où aller.

Réciproquement, les noms de personnes influent sur la toponymie et vice versa. Ainsi dans *Désert*, sur la carte du Maroc s'affiche La Hamada en tant que lieu géographique, cependant Hamada est un nom propre, comme le prénom qui pourrait être dérivé d'un nom de lieu. A titre d'exemple, «Selim, le Soussi» provient de la région du fleuve Sousse, de là les habitants de cette région, sont des Soussi, ainsi les Fassi dont le nom est lié à la ville de Fès. Il est vrai que le lieu peut tirer son appellation d'un nom propre. D'ailleurs, Ma El Ainine a une origine géographique, il fait allusion à la région El Aïun à l'ouest du Maroc. De même pour d'autres régions comme Ben-Slimane dans le nord du Maroc d'où Soumleiman tire son nom. Quant à la «kasbah Zidaniya», son nom provient du prénom Zidane. Ainsi, figurent les traces indissociables qui unissent les deux branches: toponymie et anthroponymie. La désignation de l'une influence l'autre.

Les noms de lieux arabes dans *Désert,* incarnent des valeurs positives chez les personnages romanesques. Mais la réaction de ces

[11] *Ibid.*, p.384
[12] *Ibid.*, P. 405
[13] *Ibid.*, P 372

du Sud au Nord, *«ils étaient venus de tous les points du désert, au-delà de la Hamada, des montagnes du CheheÏba et de Ouarkziz, du Siroua, des monts Oum Chakourt, au-delà des grandes oasis du Sud, du lac souterrain de Gourara...Ils étaient venus tous les peuples du Sud»*[6]. *«Les hommes venaient de l'est, au-delà des montagnes de l'Aadme Rieh, au-delà de Yetti ...d'autres venaient du sud, du puits d'Abd el Malek»*[7] ,*«à travers les montagnes du Taissa... la palmeraie de Taidalt, là où commencent le fleuve Noun et la piste de Goulimine»* [8]. Avec cette description détaillée de l'encerclement des hommes libres du désert dans les quatre points cardinaux du nord, de l'orient, des rivages de la mer de Tiznit, de Tan-Tan, du sud, le lecteur pourrait aisément vivre cette lutte sur place, dans es plateaux montagneux, les villes, les vallées, les ergs et les oueds du Maroc.

Un tableau nocturne embellit les hauts sommets de l'Atlas le mont Tichka, le mont Tinergouet qui éblouissent par leur lumière rayonnante même la nuit. Souss, ville dotée d'une vision céleste, donnant sur la montagne, vers laquelle les hommes du désert se dirigent. D'ailleurs, *«Taroudant...dont les murs semblaient avoir été sculptés dans le roc de la montagne»*[9], c'est une ville fortifiée et magique où les différentes tribus conduites par Ma el Aïnine et ses fils pensent trouver le repos, c'est leur terre promise.

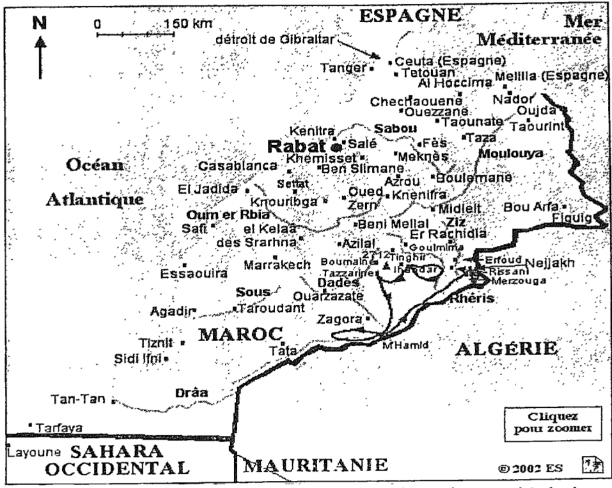
La description topographique de ces villes marocaines, avec cette nature reposante contribue à répandre une sérénité, pourtant Le Clézio traite cette toponymie dans un contexte de lutte. L'invasion européenne fut partout. Venus par la mer, les occidentaux traversèrent les villes marocaines comme *«Tindouf, Ouadane, Chinguetti»*[10], cette dernière, où le guerrier aveugle passait son enfance en douceur avant l'occupation. Bou Denib où la bataille était perdue d'avance pour les hommes du désert. A l'autre côté du désert, se trouvent Oualata et Chinchan, cette vaste étendue où la mer se confond avec la terre. D'ailleurs, il y a un rapprochement entre le désert et la mer, tous les deux évoquent déjà le voyage.

---

[6] J.M.G Le Clézio, *Désert*, GALLIMARD, 1980, p 14.
[7] *Ibid.*, P. 22
[8] *Ibid.*, pp.229-230
[9] *Ibid.*, p.237
[10] *Ibid.*, p.355

Smara, et Taroudant. Quant au second, il reflète le grand rêve de Lalla, l'Occident par ses villes européennes comme Marseille, Madrid, Cadiz, et Cordoba.

L'action se déroule au désert du Maroc en Afrique. Ce pays *«largement ouvert sur l'Atlantique, amphithéâtre où le spectacle se déroule sur la scène du littoral océanique...C'est aussi un territoire fait de grands espaces véritable Far West du Maghreb où la place ne semble pas mesuré.»*[5] La richesse topographique et l'exactitude descriptive du Maroc, avec ses multiples villes dans *Désert*, exigent l'illustration de la carte de ce pays, afin que le lecteur puisse suivre et vivre le trajet des Hommes Bleus.



Effectivement, *Le Clézio nous a dessiné un itinéraire* cartographique des formes géographiques marocaines, en traçant la marche des hommes du désert, chassés par les conquérants occidentaux

[5] Jean-François TROIN, *Le Maghreb hommes et espaces*, Paris, Armand_Colin, 1985, p.7.

Le Clézio surprend par sa conception de la variété du nom décrivant ainsi une origine, une langue et une culture. Face à l'abondance des patronymes, l'écrivain cite: «*Les hommes et les femmes maintenant! Si le soir on entre dans le bureau de poste, on ouvre le vieux livre couvert de poussière et on lit lentement leurs noms, tous les noms qu'ils ont: Jacques ALLASINA, Gilbert POULAIN, (...) florence CLAMOUSSE (....) Mohamed RASTAR (....) Genia VINCENZI ... Tous leurs noms sont beaux et clairs, on ne se lasse pas de les lire sur les pages usées des annuaires*»[3]. Certes, le nom du personnage est d'une grande envergure chez Le Clézio. «*Le nom propre, comme tous les éléments du livre remplit un double usage: sur l'une de ces faces il signifie la fiction, sur l'autre signifie la vérité de la fiction*»[4]. Ses héros, éléments de la fiction, sont liés inéluctablement à la conception de la littérature qui informe les textes d'un certain réalisme, attirant ainsi le lecteur.

Il paraît logique que le titre *Désert* indique le lieu de l'action, le nom du personnage lui sera évidemment corrélatif. Cette réalité représente les points de repère, qui nous permettent d'aborder l'onomastique.

Ce roman aborde déjà deux récits, deux aventures, deux temps. Nous pouvons suivre celui des hommes Bleus du désert qui sous la direction et la protection de Ma El Aïnine, chef spirituel et guerrier, tentent de résister à la convoitise des envahisseurs européens sur leur terre ancestrale et magique : le désert. Une énorme différence culturelle entre les marocains et les occidentaux, s'est bien figurée par les anthroponymes des deux catégories. A cette aventure initiale, vient se greffer et se dérouler celle de Lalla. Ce personnage compris comme une descendante de ces hommes du désert et une représentante des jeunes femmes et hommes immigrés. Elle oscille entre deux continents et deux civilisations. Lorsqu'elle est sur sa terre, elle entend l'appel de l'autre monde, de l'autre côté de la mer. Arrivée sur l'autre rive, dans une ville moderne, elle perçoit la lumière et le silence du désert.

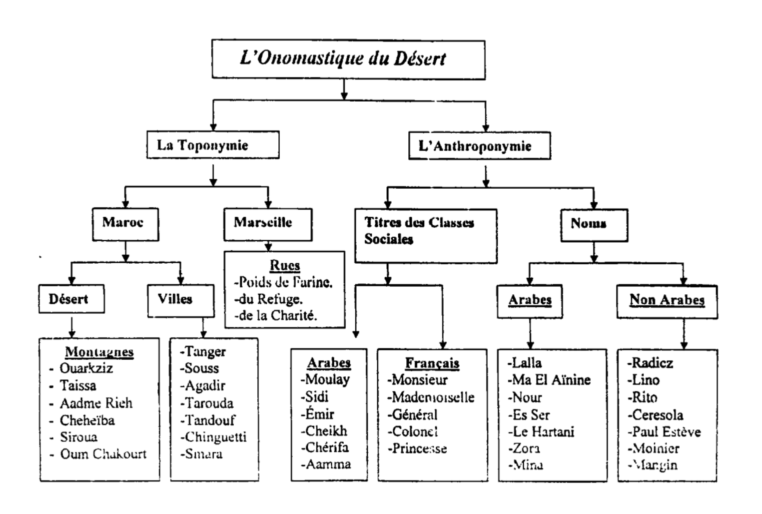
Ainsi, notre roman renferme deux lieux opposés: le désert et la ville. A partir de ce site merveilleux du désert, Le Clézio a pu tracé au lecteur, une toponymie authentique. Toutefois, l'analyse toponymique du *Désert*, nous permet d'avoir une idée globale de l'interculturel du lieu représenté sous deux types de villes. Le premier symbolise l'Orient par les villes et les régions marocaines comme Rabat, Fez, Tanger,

[3] J.M.G. LE ClEZIO, *Le livre des Fuites*, Gallimard, 1969, P.23.

[4] Charles GRIVEL, *Production de l 'Intérêt Romanesque*, La Haye, Paris, Mouton, 1973, P 135

paronomase; ce rapprochement de sons très voisins et l'antonomase; cette figure de style qui consiste à substituer un nom commun à un nom propre ou inversement.

Afin d'illustrer cette étude, nous classons l'onomastique du *Désert* dans un tableau synoptique, pictural explicitant une idée globale de l'interculturel dans ce roman.



A la lecture du *Désert*, paraît de prime abord, la multiplicité des personnages avec leurs diverses origines géographiques. D'ailleurs, l'onomastique concrétise les différentes pensées de l'œuvre. Le choix soigneux des noms de personnages est fortement lié aux événements romanesques, il est de même pour la signification du titre. *Désert* en est l'exemple frappant d'un vaste tableau qui unit la toponymie du Maroc à l'anthroponymie des personnages. Ainsi, nous choisissons ce roman où l'onomastique reflète l'âme de l'endroit où se déroule l'action et la richesse culturelle de Le Clézio.

En effet, la racine de l' «*onomastique*» (o.no. ma.sti.k.), donne à entendre qu'il s'agit de traiter le mécanisme de la nomination et de la désignation. Le dictionnaire définit ce terme par «Étude des noms propres (*de personnes; de lieux toponymie).adj. relatif aux noms propres, à leur étude.*[1] »

Certes, il est difficile d'envisager un roman sans personnages, et un personnage sans nom. A travers l'analyse suivante, nous cherchons à mettre en lumière « *l'interculturel*[2] » d'après les noms propres qui symbolisent et représentent la civilisation, les mœurs, les coutumes et le savoir vivre. Mais, qu'elle est l'origine du nom? Comment sa désignation peut-elle élaborer une charnière du roman? Quel pourrait être le lien entre le romanesque et la nomination? Telles sont les questions, auxquelles nous tâcherons de répondre.

Notre étude portera deux volets: la toponymie et l'anthroponymie. Dans le premier, nous évoquerons les lieux du Désert tel le Maroc avec son immense Sahara, ses nombreuses villes et Marseille avec ses diverses rues. Dans le second, nous traiterons les différents titres de classes sociales, les patronymes et les prénoms. Nous nous intéressons à la signification de ces noms d'après leur origine, enrichissant de même les événements romanesques. L'hypothèse est celle du commentaire de la signification des noms. La problématique est de savoir si le nom de lieu agit sur le personnage ou l'inverse ? Notre objectif sera de réfléchir sur l'influence des coutumes culturelles dans la perception des noms. Le commentaire sera basé sur une étude linguistique, et comme une approche onomastique est bien rattachée à la rhétorique, nous essaierons de dégager les effets spéciaux recélés dans ces noms. Parmi les figures utilisées, nous trouverons entre autres la

[1] *Dictionnaire Le Robert Illustré*, Paris, 1996, P. 1011

[2]« Adj. de inter et culturel, qui concerne les rapports, les échanges entre cultures, entre civilisations différentes » in dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, 2003, P.759.

L'interculturel dans le message onomastique: Toponymie et anthroponymie d'après Désert de J.M.G. Le Clézio

Hala SAYED IBRAHIM
(Doctorat Al Alsun- Ain Chams)

Maître de Conférences à La Faculté de Pédagogie
Université de Mansourah

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

- مكتبة زهراء الشرق
١٦ش محمد فريد – القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

- مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

- مكتبة الآداب
٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨

- مكتبة دار العلم
الفيوم – حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

- مكتبة مدبولي
ميدان طلعت حرب – القاهرة

رقم الإيداع	٢٠٠٥/٥٤٣٧

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

جمع كمبيوتر وتنسيق
مكتبة الأمل
ت : ٤٥١٩٢٦٢ – ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- L'interculturel dans le message onomastique: Topenymie et anthroponymie d'après Désert de J.M.G. Le Clézio. Dr/ Hala Sayed Ibrahim

No. (30)

Sept. 2005

